POLSKA SZTUKA LUDOWA



NR 5 ROK VIII 1954
PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

Na okładce:

Szabasówka. Ceramika siwa. wys. 15 cm. Wykonał Kazimierz Rogowski.
Fotografował Jan Świderski.

Adiustacja i korekta: Jerzy Bokiewicz.

REDAKCJA i ADMINISTRACJA PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI
WARSZAWA, DŁUGA 26

POLSKA SZTUKA LUDOWA

DWUMIESIĘCZNIK WYDAWANY PRZEZ PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI

TREŚĆ:

		str.
Tadeusz Seweryn	Zakres przedmiotowy sztuki ludowej . . .	259
Zofia Cieśla-Reinfussowa	Siwaki z Białej Podlaskiej	273
Julian Krzyżanowski	Nasz najdawniejszy „taniec mieszczański” (Pieśń o szewczyku)	296
A. L. Lloyd	O angielskiej pieśni ludowej	301
Roman Reinfuss	Sztuka ludowa na wystawach w Lublinie . .	306
Zofia Barbara Głowa	Pierwsze 25 000	315
R. Rss.	Przyczynki do badań nad ludowym farbiarstwem i drukarstwem tkanin w woj. białostockim . .	315
R. Rss.	Recenzja albumu „Biełoruskoje iskusstwo“ . .	317
Wanda Gentil-Tippenhauer	Nekrolog: Aniela Gut-Stapińska	318

ROK 1954 **WRZESIEŃ–PAŹDZIERNIK** **NR 5**

PAŃSTWOWY INSTYTUT SZTUKI



Ryc. 1. Dziadek leśny przypatrujący się pracującym mrówkom — rzeźba w białym kamieniu, wykonana przez Antoniego Grotkiewicza z Wysiołka Kaliskiego, pow. Miechów. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.



Ryc. 2. Piernik krakowski w kształcie rokokowego koszyczka. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

ZAKRES PRZEDMIOTOWY SZTUKI LUDOWEJ

TADEUSZ SEWERYN

Było to jeszcze w ubiegłym stuleciu, kiedy Alojzy Riegl w książce swej „Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie" wywodził sztukę ludową z rzemiosła albo łączył ją tak ściśle z rzemiosłem, że dawał między nimi znak równości. Taką genezę mają istotnie filigrany westfalskie i bawarskie, złotnictwo fryzyjskie, obrazy na szkle ze Szwabii, Bawarii i Tyrolu, bawarskie majoliki chłopskie i meblarstwo malowane, grzebienie rogowe ze Sterzing, zegary z Schwarzwaldu lub z Mora w Szwecji, zabawki z Sonneberg, Oberammergau, Gór Kruszcowych itp. Ale tę koncepcję genetyczną niemieckiej sztuki ludowej, powstałą w r. 1894, zakwestionował w r. 1928 Konrad Hahm, który w swej „Deutsche Volkskunst", nie odrzucając Rieglowskiej metody historycznej, wskazał na pominięty przez Riegla związek tej sztuki z naturą (Naturverbundenheit), z cyklem pór roku jako regulatorów prac człowieka, zwyczajów i uroczystości, a wreszcie z cyklem rozwoju ludzkiego życia biologiczno-społecznego: od kolebki, przez małżeństwo, do mogiły.

Dyskusja, jaka na ten temat wywiązała się w Niemczech, poza uporządkowaniem pewnych zjawisk i próbami zdefiniowania niektórych pojęć — przyczyniła się do odsłonięcia przyłbicy i wyjawienia ideologii światopoglądowej dyskutantów. Gdy bowiem Karol Spiess zwrócił uwagę na tradycjonalny i nieosobisty charakter sztuki ludowej, jako rzekomo jej cechę podstawową[1], już przyłączył się doń Konrad Hahm i obaj zaimputowali tej sztuce całkowite przeciwieństwo do idei Renesansu, idei postępu oraz współczesności. Wniosek ten był logiczny, ale wyprowadzony z błędnych przesłanek. Z szerokiego bowiem zakresu sztuki ludowej pod względem przedmiotowym wybrali oni te dziedziny, które uważali za przodujące i najlepiej nadające się do poparcia ich idealistycznego poglądu na rzekomą stagnację tej sztuki. Inni znowu teoretycy, np. Frederik Adama van Scheltema, poszukując źródeł tradycji sztuki ludowej sięgali w okresy archaiczne, a snute przez nich paralele pradziejowe w lot anektowali rosenbergowcy dla propagandy hitlerowskiej, która jak wiadomo, także i naukę o sztuce wzięła na powróz. Grano już w otwarte karty, przy czym służebna funkcja tego rodzaju „nauki" dla ówczesnej nadbudowy ideologicznej manifestowała się w sposób jaskrawy.

Z odległości czasu warto przypomnieć te drogi i manowce teorii w sztuce ludowej, by z naciskiem podkreślić, że limitacja zasięgu sztuki ludowej ma fundamentalne znaczenie w pracach teoretycznych. Inaczej przedstawia się zakres angielskiej sztuki ludowej, do której, wedle N. Carringtona[2] należą między innymi laurki, malowane konie karuzelowe, malowane piłki gumowe, barki, dekoracyjnie zdobione

---

1 Książka K. Spiessa: Bauerkunst, Berlin 1943, nosi podtytuł: Grundlinien einer Geschichte der unpersönlichen Kunst.

2 N. Carrington: Popular English Art, London, New York 1945.



Ryc. 3. Ucieczka do Egiptu. Piernik raciborski. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

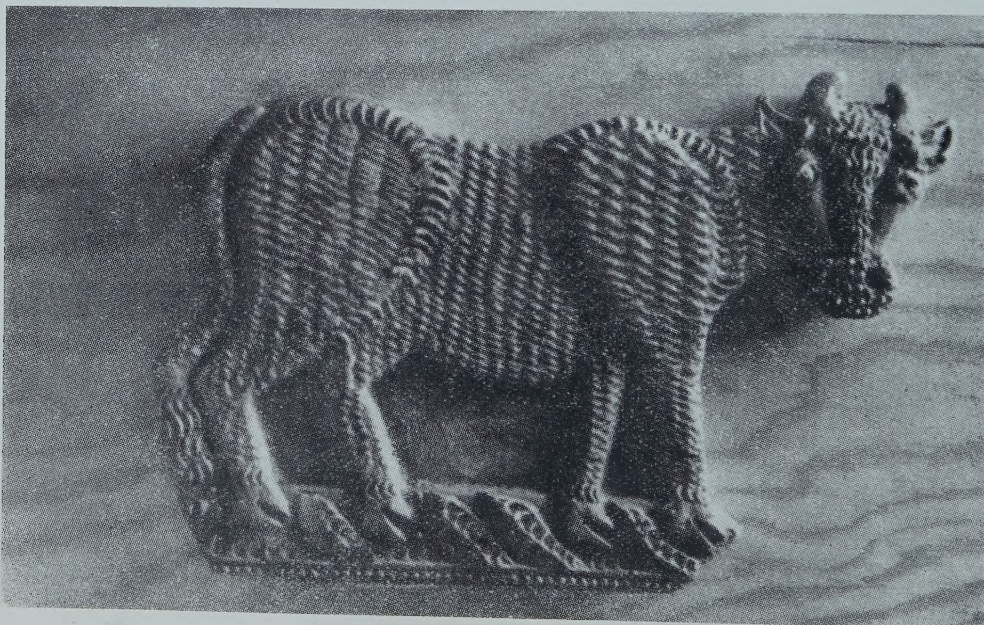
Ryc. 4. Piernik krakowski w kształcie krowy. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

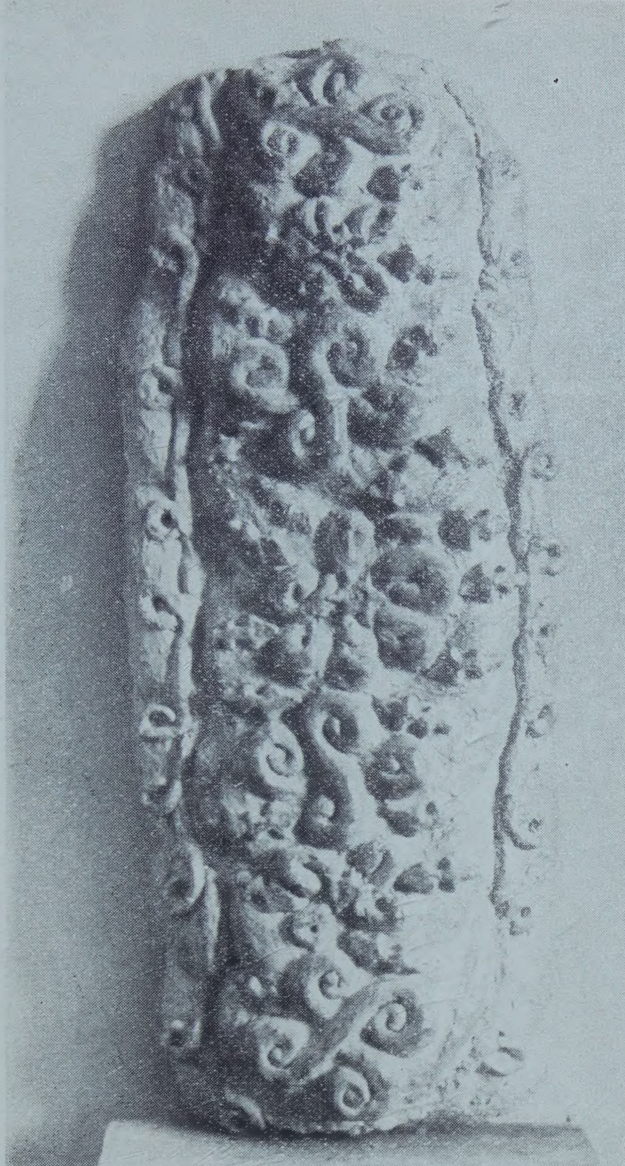
karawany, powozy, urządzenia baru itp., inaczej zaś w krajach, gdzie odmienne warunki gospodarcze i społeczne zadecydowały o innym kierunku rozwoju twórczości ludowej. Bez wyznaczenia więc zakresu sztuki ludowej pod względem przedmiotowym niepodobieństwem jest przeprowadzać klasyfikację materiału pod względem jakościowym i ryzykowne jest w dociekaniach genetycznych wysuwać jedne dziedziny tej sztuki na stanowisko przodujące, inne zaś pogrążać w cieniu.

Zagadnienie genezy po raz pierwszy u nas przedstawił Ksawery Piwocki w pracy „O historycznej genezie polskiej sztuki ludowej" w r. 1953, w której na podstawie zakresu wytyczonego jedynie przez znane mu zabytki, zachowane do naszych czasów, postawił tezę, „że właściwych źródeł współczesnej sztuki ludowej należy szukać w sztuce Odrodzenia"[3]. Zakres ten zamanifestował w części ilustracyjnej dołączonymi do tej pracy fotografiami zabytków, spośród których ze zrozumiałych względów wysunięte zostały na czoło dzieła o charakterze kultowym, a więc architektura murowana, a nie drewniana, kościoły, dzwonnice, kaplice, bożnice, potem zaś pomieszczone w tych przybytkach kamienne epitafia, obrazy na płótnie itp. W takim ujęciu rozpiętości sztuki ludowej zająć musiał miejsce nieposlednie problem trawestacji stylów historycznych przez prowincjonalną sztukę cechową, a więc omówienie redukcji i schematyzacji zdobnictwa głowic, dekoracji portali, pilastrów i tym podobnego wystroju architektonicznego.

Zgodnie z wybranym zakresem, głównym celem tej pracy była próba udowodnienia, że „bezpośrednimi poprzednikami ludowych twórców byli mistrze cechowi", innymi słowy, że kolebką sztuki ludowej były miasta, a nie wieś, która, zdaniem autora, żadnej poważniejszej tradycji artystycznej nie wykształciła. Dlaczego? — „bo jakkolwiek istniał zapewne nieznany nam wskutek braku zabytków — nurt własny sztuki

[3] K. Piwocki tezę tę podtrzymywał później w samokrytycznym artykule „Próba definicji kilku pojęć", drukowanym w „Polskiej Sztuce Ludowej" nr 6/1953.





Ryc. 5. Pieczywo obrzędowe z Podegrodzia, pow. Nowy Sącz. Wymiar 119 × 45 cm. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

chłopskiej, to jednak wskutek nacisku ustroju społecznego nurt ten był zbyt nikłym strumykiem, by mógł stworzyć pełnię tradycji artystycznych naszego ludu". Gdzie indziej znów zaznacza autor z naciskiem, że „w warunkach ucisku feudalnego lud wiejski odcięty był niemal zupełnie nie tylko od możliwości rozwoju własnej twórczości plastycznej, ale także od dopływu nowych, postępowych ideałów, które by zmieniały, potęgowały wyraz jego sztuki. W pracy tej z konieczności musiał zastąpić artystę ludowego mistrz uczony w cechach czy artysta pracujący dla klas posiadających."

Z tego rodzaju rozumowaniem trudno się zgodzić już choćby z tego powodu, że jeśli, jak czytamy, nie znamy zabytków sztuki chłopskiej z okresu przedcechowego, czy też wogóle feudalnego, to jednocześnie nie możemy wysuwać twierdzenia, że sztuka ta nie mogła stworzyć tradycji artystycznej naszego ludu. Dopiero bowiem wtedy, kiedybyśmy poznali zakres i jakość tej sztuki, moglibyśmy orzekać o tym, co ona mogła lub czego nie mogła. W rzeczywistości jednak spór toczy się nie o poprawność rozumowania, lecz o słuszność wniosków. O tym zaś decyduje baza materiałowa wiedży o sztuce ludowej w przeszłości. Albo zgodzimy się z autorem, że w czasach feudalnych żadnej sztuki ludowej sensu stricto nie było, a tworzyli tylko artyści zorganizowani w cechach i artyści sprowadzeni z zagranicy, obsługujący możnych, lud zaś żywił się tylko okruchami spadającymi z pańskiego stołu (gesunkenes Kulturgut), albo też znajdziemy dowody na to, że w Polsce chłop był nie tylko siłą roboczą na pańskim, wytwórcą zboża, mięsa, przędziwa lub popiołu. Chodzi tu o rzecz ważną: o przeciwstawienie się z góry powziętym założeniom, predestynującym negatywność wyników badania samodzielnych przejawów sztuki ludowej zarówno w XIX w., jak i w czasach dawniejszych.

Fatalne dla nauki traktowanie u nas sztuki ludowej jako zaprzeczenia ewolucji i jako istności w stanie stagnacji sprawiło, że sprawy genetyczne tej sztuki sprowadzano wyłącznie do retardacji wpływów zewnętrznych, i to nie oznaczonych w czasie, a dialektykę przemian wytworu artystycznego zwężano do zagadnienia formalistycznej typologii, i to w oderwaniu od czynników sprawczych. Albo po prostu oddawano zamierzchłą przeszłość tej sztuki do przetopu w tyglu fantazji. Na niej opierając się, podejmował się np. Kazimierz Mokłowski zerwania pieczęci z wszelkich tajemnic, jakie kryje w sobie architektura ludowa[4], a stanowisko naukowców wobec historycznego określenia sztuki ludowej niczym nie różniło się od postawy poety Wyspiańskiego, który w notach do „Bolesława Śmiałego"[5] dufnie oświadczył, że

„Gdy mi się spodoba,
napiszę, jaka to Piastów była pierwsza doba,
jak nic nie warte to, co dotąd znacie".

Innymi słowy wszystkich odkryć w świecie realnym dokonać miała fantazja.

Poza tym traktowano sztukę jako posąg raz na zawsze wykuty w jakimś trwałym materiale, nie zmieniający się w ciągu dziejów i tylko w miarę czasu porastający szanowną patyną. Taka metoda nie mo-

---

[4] K. Mokłowski: Sztuka ludowa w Polsce, Lwów 1903.

[5] A w tej wierze utrzymywał go Stanisław Przybyszewski słowami: „Ty masz pamięć przedbytowych rzeczy". Taki wyraz dał entuzjazmowi, gdy ujrzał na scenie zaprojektowane przez Wyspiańskiego kostiumy do „Bolesława Śmiałego", będące jak wiadomo konglomeratem elementów regionalnych współczesnego stroju ludowego z różnych obszarów ówczesnej Polski — krakowskiego, sądeckiego i huculskiego (T. Seweryn: Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego, Kraków).



Ryc. 6. Św. Florian, rzeźba polichromowana, w kapliczce w Zawadzie, pow. Bochnia.

gła sprzyjać rozszerzeniu bazy materiałowej, przydatnej do budowy tez genetycznych.

W r. 1952, gdy Piwocki pisał swoje tezy genetyczne, nauka nasza dysponowała nader szczupłym materiałem faktograficznym, który by umożliwiał powiązanie zjawiska bujnie rozrosłej w XIX wieku sztuki ludowej z jej historycznie określoną dawnością. Wprawdzie wystawa „Odrodzenie w Polsce", urządzona w r. 1953 w Warszawie, a mająca przedstawić całokształt wysiłków twórczych narodu, całkowicie wykluczyła lud od współpracy w budownictwie kultury narodowej, niemniej dziś sztuka ludowa epoki Odrodzenia wyprowadzana jest już na światło dzienne. Dzięki tak zwanej przez J. Krzyżanowskiego metodzie głębokich wierceń, tj. poszukiwań w zaułkach literatury, we wzmiankach, porównaniach i zapomnianych dziś wyrazach — odkryte zostały faktograficzne dokumenty, świadczące niespornie o istnieniu u nas takich dziedzin sztuki, które jej zakres w czasach Odrodzenia poszerzają daleko poza granice, określone przez zabytki do dziś zachowane, a należące do architektury kościelnej i związanej z nią rzeźby oraz malarstwa. Okazało się, że wzbogacony tym sposobem asortyment przedmiotów sztuki objął nie tylko wytwórczość czy twórczość cechom podporządkowaną, ale także od nich izolowaną. Znalazło się więc w jej zakresie, poza architekturą drewnianą, której szczytowym osiągnięciem są kościoły drewniane z wieżami i sobotami, także wiele dziedzin rzemiosła i sztuki ludowej. Podany przeze mnie w „Polskiej Sztuce Ludowej" Nr 4/1954 zakres tak pojętej sztuki obejmuje zdobnictwo ciesielskie wykonywane toporem oraz dłutem prostym i wklęsłym, rytowane i snycerskie zdobnictwo sprzętów, wyplatanie nieprzemakalnych kobiałek i tac z korzeni, garncarstwo łącznie z ceramiką zdobioną, tkanie kolorowych pasiaków wełnianych, kobierni-

ctwo, wyrób mat słomianych pobłyskujących jedwabiście, haftowanie koszul, kołnierzy, rańtuchów i zapasek, toczenie drobnych przedmiotów z bursztynu, trzmieliny, rogu i racic, rzeźbienie figur i malowanie obrazów do kaplic przydrożnych, malowanie sprzętów i narzędzi, zdobienie skóry nabijanką metalową, wyciskaniem i haftem, kunsztowne wiązanie drutu mosiężnego w łańcuszki, rytowanie obrazów na ołowiu, wyrób pierścionków metalowych, kowalskie ornamentowanie żelaznych szczypców do opłatków, czyli wykonywanie żelazorytów, trybowanie blachy (do bąków u dud, do obijania rzeźbionych głów kozy u dud oraz do okuwania sepetów drewnianych), zalewanie ołowiem i cyną ornamentów wyciętych w drzewie, wykonywanie drzeworytów, miedziorytów, szpalernictwo, wyrób form do odciskania pierników i papierowych kwiatów sztucznych (do ozdoby koron weselnych, strojów reprezentacyjnych i paramentów kościelnych), wyrób marionetek do obnośnego teatrzyku kukiełek, rozlicznych przedmiotów obrzędowych, np. pisanek, maszkar zwierzęcych — turoni, wilków, jeleni, koni i bocianów, wicie rózg weselnych, wieńców dożynkowych itp.

Mało tego. Dzięki pracom wykopaliskowym odkryte zostały różne dziedziny sztuki ludowej, których genezę gubiliśmy dotychczas w domysłach. Pasiaste tkactwo ludowe, które wartościami kolorystycznymi decyduje dziś o wyrazie artystycznym wielu typów stroju regionalnego w Polsce, nie powstało w I połowie w. XIX, jakby należało to wnosić po najdawniejszych zabytkach tego czasu, ani też nie wzorowało się na rzekomo zaprojektowanych przez Rafaela pasiakach do stroju gwardii papieskiej, jak przypuszczano dotychczas bez pokrywania tej hipotezy dowodami rzeczowymi — jeśli faktem jest, że już w XII w. istniało ono w Polsce i było rozpowszechnione, jak świadczą o tym wspaniałe, wielobarwne, pasiaste tkaniny odzieżowe, odkryte w biednej osadzie rybackiej w Gdańsku.



Ryc. 7. Droga krzyżowa. Obraz olejny na drzewie. Ze zbiorów Muzeum w Nowym Sączu.

Również ludowe maty słomiane połyskujące jedwabiście, sprzedawane przed wojną w bazarach Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego, nie powstały w drodze naśladowania kosztownych makat jedwabnych, wyrabianych w manufakturach pańskich, w XVIII w., i nie z początkiem XVII w., jakby to należało wnosić ze wzmianki autora „Torby kursorskiej” — jeśli faktem jest, że efektowniejsze maty, a zadziwiające pod względem techniki wykonania, tkano



Ryc. 8. Zbójnik w stroju huzara węgierskiego. Okaz w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem.

Ryc. 9. Dewotka — rzeźba ceramiczna, wykonana przez Jana Zaprzałkę z Rzepiennika Biskupiego.



na naszym terenie jeszcze w epoce kamienia młodszego, a więc ok. 2000 lat przed n. e.[6]

Podobnie ma się rzecz z innymi dziedzinami sztuki ludowej, w których stwierdzić się dało wątki sięgające wstecz poza wiek XVI. Przytoczyć tu należy okazy ceramiki polskiej z czasów Odrodzenia, posiadające wprawdzie kolorową polewę ołowiową i kształt, które świadczą o ich miejskim pochodzeniu, ale nie pozbawione elementów bezspornie ludowych, wiejskich i dawniejszych[7].

A jeśli do tych faktów, przytoczonych tutaj tylko przykładowo, doda się elementy plastyki, związanej ściśle z odwiecznymi przejawami życia społecznego, a więc ze zwyczajami o charakterze widowiskowym oraz z ich funkcją obrzędowo-magiczną — niepodobieństwem jest lokować genezę sztuki ludowej wieku XIX w czasach względnie późnych, a więc w epoce Odrodzenia.

I oto znów wrócić musimy do problemu zakresu.

Mówiąc o sztuce ludowej wieku XIX, nie możemy jej traktować jako monolitu. W szkicowym bowiem przeglądzie jej przejawów materialnych obejmuje ona 4 zespoły: jeden odnoszący się do człowieka jako fizycznego continuum, drugi do jego mieszkania, trzeci do jego współżycia socjalnego, a czwarty do świata określanego przez wiarę.

Do zespołu pierwszego należy bogactwo stroju regionalnego, na który składa się odzież z płótna, sukna,

---

[6] W zbiorach Zakładu Kultury Materialnej PAN w Krakowie znajduje się dobyty z pokładów torfowych w Hucie Łączyńskiej, w powiecie kartuskim, dwumetrowy okaz maty tkanej z łyka lipowego i trzciny wodnej, który na podstawie analizy pyłkowej (botanicznej) określony został jako zabytek z czasów neolitu.

[7] „Polska Sztuka Ludowa" nr 4/1954



Ryc. 10. Orawcy wiodą pijanego. Malowidło olejne na szafie z Lipnicy Górnej na Orawie, pocz. XIX w. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

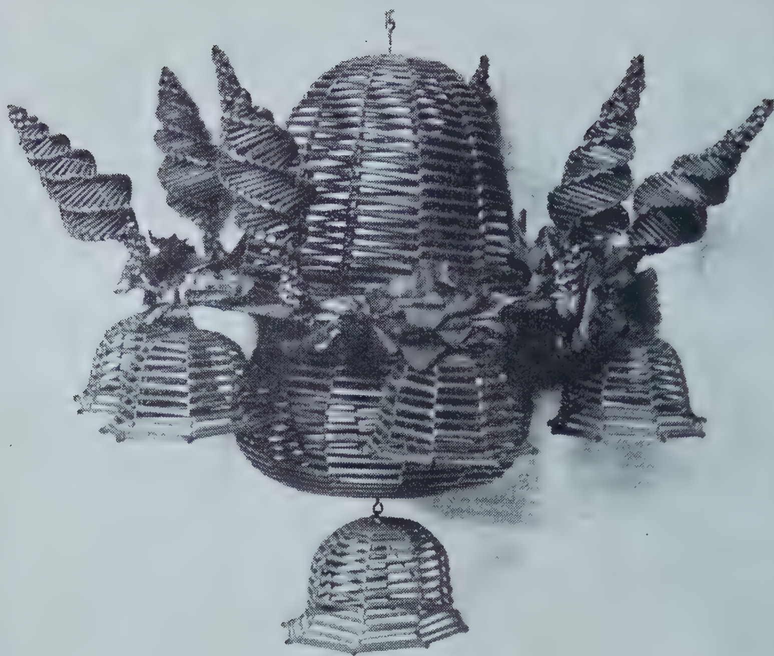
skóry i futer, ozdoby z plecionek i wycinanek ze skóry, aplikacje, hafty, koronki, pasy skórzane i metalowe, biżuteria ludowa, spinki, pierścionki, haczyki do gorsetów, guziki, krzyże do korali, sprzączki do pasów itp.

Piękno mieszkania człowieka określają typy regionalne chat, sprzęty rytowane, malowane lub intarsjowane, wyroby ceramiczne, tkaniny do nakrywania łóżek, ław lub stołów, obrazy, malowanki, ozdoby ścienne z naszywanych łusek szyszkowych, skrawków kolorowego sukna i prasowanych kłączy piór, wycinanki z kolorowych papierów (a więc dopiero po pojawieniu się tego tworzywa w handlu, tj. po r. 1870), firanki z wystrzyganych bibułek, dzbanuszki z wydmuszek itp.

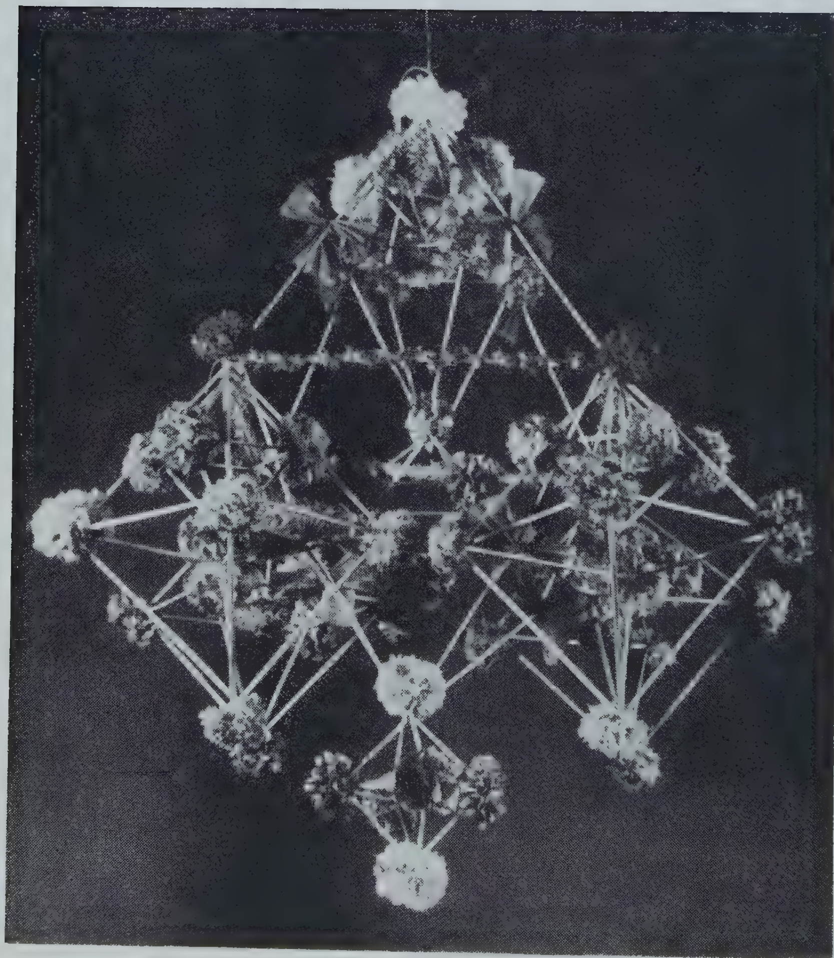
Zespół o charakterze społecznym obejmuje przeważnie sztukę obrzędową, a więc palmy wielkanocne zdobione plecionkami, kwiatami i wstęgami, rózgi weselne z orzechów laskowych, wydmuszek z jaj, piór i kwiatów, jabłek, kolorowych papierów, korony i czepce weselne i pogrzebowe, wieńce dożynkowe kuliste, stożkowate, koronowate lub płaskie, podłaźniki, pająki wieszane u powały, światy z opłatków, pisanki, przedmioty związane z zalążkowymi formami teatru: maski, słomiane nakrycia głowy, poczwarne turonie, bociany, koniki i inne maszkary o charakterze magicznym, wózki dyngusowe z żywym kogutem i figurkami par weselnych, drewniane tarcze zginające się za pociągnięciem sznurka, podkoziołek, gwiazdy kolędnicze, szopki jako teatrzyki marionetek oraz większość zabawek.

Zespół czwarty obejmuje sztukę kultową, a więc kościoły, kapliczki[8], dzwonnice, bożnice, rzeźby, obra-

[8] Ten rejester rzeczy należy poszerzyć. Każdy bowiem z wymienionych przykładów nie jest przedmio-



Ryc. 11. Podłaźnik ze słomy, wieszany u powały w Podwilku na Orawie. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.



Ryc. 12. Pająk kurpiowski do ozdoby powały. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.



Ryc. 13. Dziady śmiguśne — maszkary w Dobrej, powiat Limanowa.

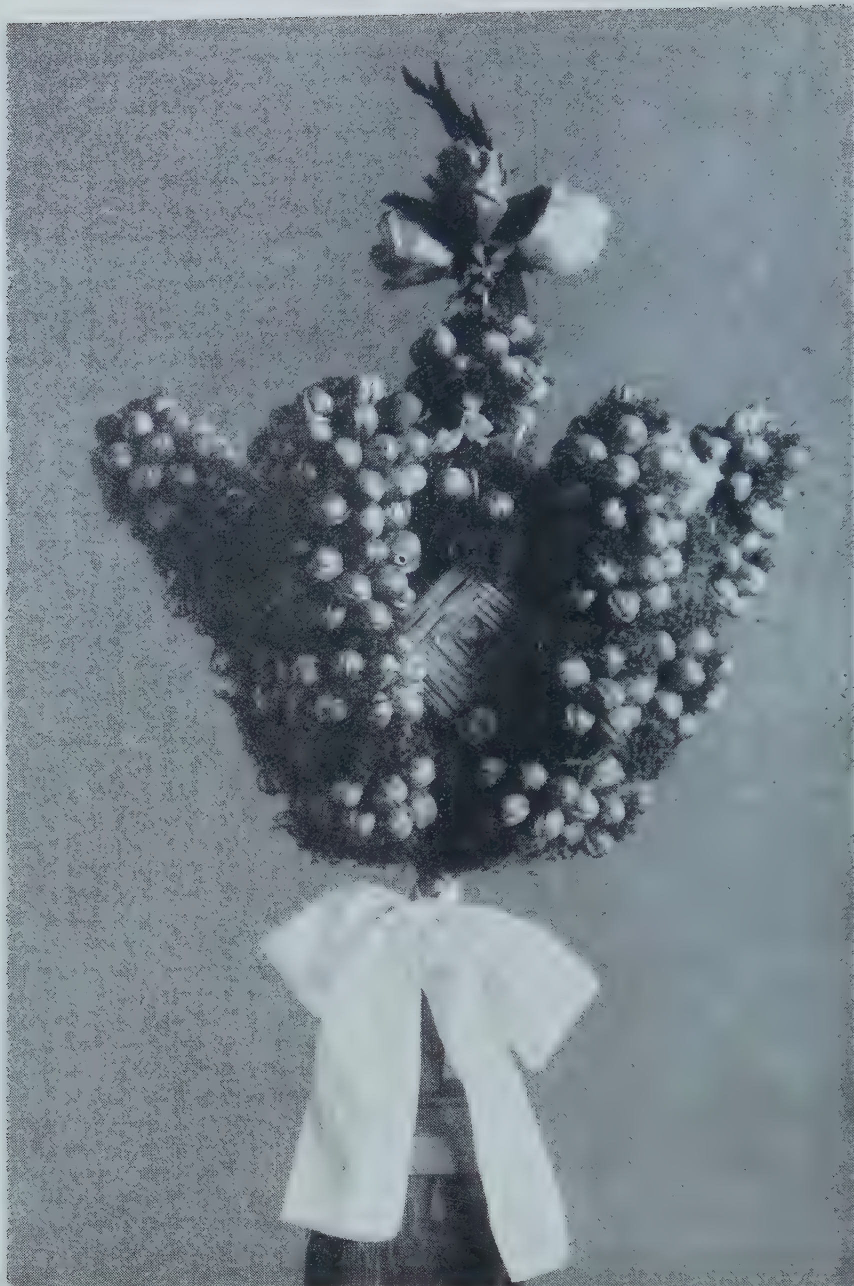
zy na szkle, drzewie, blasze, płótnie i papierze, drzeworyty oraz służące kultowi paramenty haftowane, aplikowane lub malowane na tkaninach, albo też wykonywane z metalu lub drzewa.

Z tego szerokiego pod względem przedmiotowym wachlarza sztuki ludowej wynika, że sztuka cechowa lub w ogóle zawodowa nie mogła zająć poczesnego miejsca w przedstawionym tutaj jej bogactwie roz-

---

tem jednorodnym i jednomorficznym, ale faluje odmianami typologicznymi, składającymi się na jego rozwój historyczny. Patrząc np. na kolumnowe kapliczki, sięgające doby kontrreformacji, uprzytomnić sobie należy, że typ ich jest starszy od najdawniejszej z datowanych, a mianowicie od kolumny w Grotowicach koło Rawy Mazowieckiej z r. 1607, upamiętniającej bitwę pod Guzowem. Typ ten istniał bowiem jeszcze w Średniowieczu w postaci tzw. latarni umarłych, stawianych na drodze na cmentarz lub miejsce straceń. Były to murowane słupy z murowaną u szczytu kapliczką o półkolistych oknach w każdej ścianie, wewnątrz której płonął nocą ogień, odstraszający upiory i szatany, ogrzewający zlatujące się doń dusze błędne, a ostrzegający przechodnia, by omijał to miejsce niebezpieczne dla żywych.

Oprócz kapliczek w kształcie kolumn murowano kapliczki w rodzaju baszt i obelisków z wnękami na świątki. Ponadto rozwinęła się bogata skala odmian słupowych i jednonawowych naziemnych kapliczek drewnianych, a wreszcie kapliczek nadrzewnych w kształcie skrzyneczek nakrytych daszkiem dwuspadowym, w kształcie kościołów jednonawowych z wieżyczką, świątyń z troistym układem architektonicznym fasady, w kształcie cyboriów z półkoliście i falisto giętym daszkiem itp., w których motywy architektury barokowej i innych wcześniejszych stylów historycznych łączą się w całość organiczną z rodzimymi motywami ciesielskimi. Nie tutaj miejsce na historyczne uszeregowanie wymienionych form. Zresztą nie jesteśmy do tej pracy przygotowani. Prawdopodobnie ten zwyczaj umieszczania kapliczek na drzewach i słupach należy odnieść do czasów pogańskich, jak o tym świadczą przykłady notowane u ludów mieszkających u wschodnich rubieży Słowiańszczyzny, Czeremisów i Wotiaków. W każdym razie większość przytoczonych powyżej oznak kultu (dawniej także magii) wywodzi się z form istniejących przed r. 1607.



Ryc. 14. Rózga weselna z Lipnicy Murowanej, powiat Bochnia. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.

licznych dziedzin. Właściwe proporcje części składowych tego wachlarza dostrzegł A. A. Fiedorow Dawydow, który rozpatrując zagadnienie ludowości w sztuce stwierdził, że „jest ono znacznie szersze od zagadnienia wzajemnych stosunków istniejących między ludową twórczością a sztuką zawodową — przy czym ta ostatnia stanowi tylko część twórczości ludowej"[9]. Z tego względu Dawydow słusznie przestrzegał przed przecenianiem sztuki prowincjonalnej, jakoby ona była „najbliższą układowi psychicznemu narodu" i najlepiej wyrażała „rodzime widzenie formy".

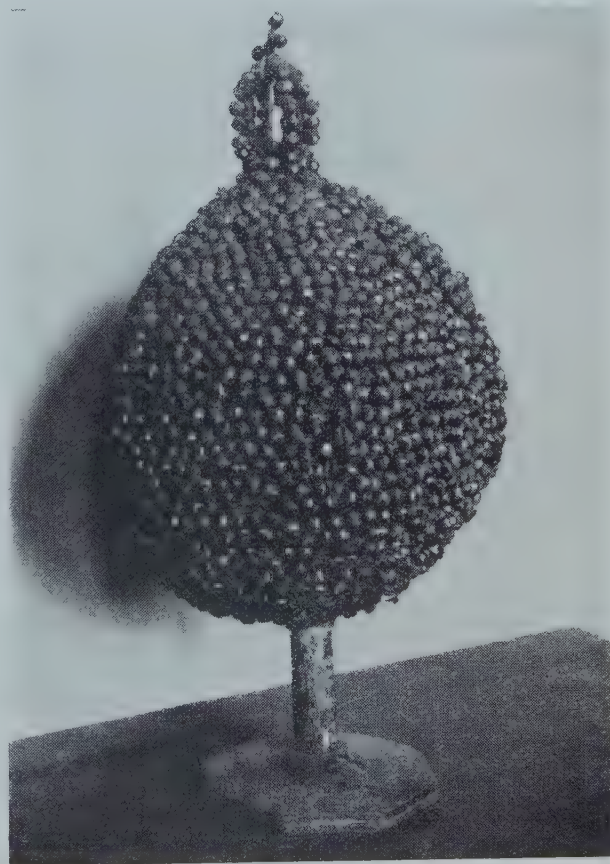
Ale z jednej ostateczności nie można popadać w drugą. Ani sztuka prowincjonalna nie reprezentuje sztuki narodowej, ani też nie można negować udziału cechów w tworzeniu rodzimych pierwiastków naszej sztuki. Wpływ cechów na rozwój sztuki ludowej istniał niespornie. W dotychczasowych badaniach był on raczej przeceniany niż nie doceniany. Problemowi temu brakuje jednak podbudowy naukowej. Nie wystarczy bowiem stwierdzić, że twórczość cechowa niczym krew ożywcza płynęła w naszym organizmie sztuki — chcemy wiedzieć, jakimi żyłami, chcemy poznać, choćby przykładowo, stadia ewolucji formy od sztuki uczonej i obcej — do sztuki nie uczonej i rodzimej. Uwierzymy w powszechny exodus mistrzów i czeladzi cechowej z miast na wieś, jeśli na podstawie badań archiwal-

[9] A. A. Fiedorow Dawydow: Zadania wydawnicze w zakresie historii sztuki rosyjskiej, P. I. S., 1952, str. 61.

Ryc. 15. *Rózga weselna z Marcinkowic, pow. Brzesko, obwieszona malowanymi wydmuszkami. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.*



Ryc. 16. *Sądecka rózga weselna, wita ze słomy i orzechów laskowych. Okaz w Muzeum Etnograficznym w Krakowie.*



nych ulokujemy to zjawisko w czasie i w geograficznej przestrzeni. Bez ustalenia tych podstawowych elementów — wnioski genetyczne, budowane na domysłach, z konieczności muszą być kruche.

W dotychczasowej literaturze etnograficznej notowany był jedynie wpływ cechów na powstanie pewnych umiejętności technicznych u ludu. Stwierdzono np., że technika zw. „pictura translucida"[10], znana malarzom kościelnym w początkach XIX w. u wschodniej granicy etnograficznej w Małopolsce, technika tzw. rantowania, uprawiana przez odpustowych malarzy częstochowskich[11], jako też technika eglomizowania, występująca w niektórych ludowych obrazach na szkle[12], wywodzi się ze skarbca umiejętności cechowych. Tak samo ma się rzecz z architekturą kościołów drewnianych, z jubilerstwem ludowym, a w szczególności z wpływem tzw. szeydarzy pracujących tajnie na peryferiach cechów — na wyrób mieszczańskich, a potem chłopskich pierścieni, spinek i naszyjników[13]. Zagadnienia tego nie rozszerzono jednak na problem formy.

Zresztą poza cechami należy uwzględnić udział także innych czynników w powstawaniu niektórych dziedzin sztuki ludowej, a w szczególności zdobnictwa stroju, które w XIX wieku rozwijało się w regionalnych rozgałęzieniach. Przykładowo wypada tutaj przypomnieć, że efektowne złotogłowie kaszubskie, czyli aksamitne czepce haftowane złotą lub srebrną nicią — nie zrodziły się ani na wsi, ani w cechach hafciarskich w mieście, ale w klasztorach: norbertanek w Żukowie, w powiecie kartuskim, i benedyktynek w Żarnowcu, w powiecie puckim, które jeszcze ok. r. 1772 przyjmowały na naukę „szycia" dziewczęta z „dobrych domów"[14].

---

[10] Polska Sztuka Ludowa nr nr 6, 7, 8, 1948 (J. Hopliński: Ślady aureoli (pictura translucida) na pozłocie malowideł ludowych).

[11] T. Seweryn: Polskie malarstwo ludowe, Kraków 1937, str. 13.

[12] Lud t. XXX T. Seweryn: Technika malowania ludowych obrazków na szkle, str. 172—179.

[13] T. Seweryn: Krakowskie klejnoty ludowe, Kraków 1935, str. 7. Łukasz Rzęczyński w swej „Refutacji", r. 1629, stwierdza, że „namnożyło się tak wiele partaczów po różnych kątach, po miastach, miasteczkach, dworach y wsiach, które zagęściwszy się, roboty od złota y srebra iako tako odprawowali y teraz niektórzy odprawuią. Kto z pospolitego człowieka pozna, czyli to partacz czyli cechowy, kiedy ozdobną robotę zrobił?"

[14] J. Stezel: Das Kloster Zuckau, Gdańsk 1892; T. Seweryn: Kaszubskie złotogłowie i nowe hafty wdzydzkie, Lwów 1929.

Przytoczony powyżej przykład jest o tyle znamienny, że odnosi się do pracy kobiet, których, jak wiadomo, nie obejmowała organizacja cechowa, a których udział w tworzeniu dzieł sztuki ludowej był duży. Zdarzało się często, że nie wieś przodowała w tej pracy, ale miasteczka. Ilustracją takiego układu ośrodków twórczych są krakowskie chustki czepcowe z bujnym haftem roślinnym, wykonywane wprzód przez mieszczki Skawiny[15] i Słomnik[16], nim kobiety wiejskie stanęły z nimi do współzawodnictwa, w którym ostatecznie zwyciężyły w II połowie XIX w. Kwieciście zaś malowane skrzynie były przeważnie dziełem rąk kobiecych, tj. żon lub córek stolarzy. W miasteczkach zaś, gdzie w XIX w. istniały cechy stolarskie, jak np. w Skawinie, nie znajdujemy w księgach cechowych ani jednej wzmianki o zajmowaniu się przez starszych i młodszych braci — malarskim zdobnictwem sprzętów[17]. Wedle zaś ustnej tradycji najstarszych malarek skrzyń skawińskich — zajęciem tym parały się zawsze kobiety, rozwijające tradycje zdobnicze, kultywowane w rodzinach stolarskich przez mistrzynie pędzla.

Natomiast ani cechy, ani klasztory, ani w ogóle żywioł wiejski nie miały wpływu na powstanie sztuki malowania ludowych obrazów na szkle, którą zainicjowali uzdolnieni robotnicy, zatrudnieni w małych górskich szklarniach. Stało się to w każdym razie po r. 1750 — przeważnie w pierwszych dziesiątkach XIX w. — gdyż wcześniejszych ludowych obrazów na szkle nie znamy ani z Polski, ani z żadnego kraju Europy Zachodniej.

[15] Prowadzone przez Muzeum Etnograficzne w Krakowie badania w Skawinie stwierdziły, że w XIX w. czynnych było w miasteczku 39 hafciarek.

[16] Wisła, 1902, XVI (M. Stattlerówna: Hafciarstwo ludowe w okolicach Ojcowa).

[17] Księga tego cechu, obejmująca protokoły posiedzeń od r. 1801 do r. 1836, znajduje się w archiwum Muzeum Etnograficznego w Krakowie.

Ryc. 17. Kapliczka w Jaroszowicach, pow. Wadowice.





Ryc. 18. Spłata długu. Obraz olejny O. Czajki z połowy w. XIX. Muzeum Etnograficzne w Krakowie.

Z przykładów tych okazuje się, że przerzut problemu genezy całej sztuki ludowej w XIX w. na wąską platformę warsztatu cechowego nie da się utrzymać[18].

Na zakończenie tych rozważań należy stwierdzić, że jak przedmiotowy zakres sztuki jest bazą wyjściową w kształtowaniu tez genetycznych, tak wyznaczenie zakresu jakościowego, czyli zespołu wszystkich cech tej sztuki — umożliwia określenie jej rodzimości, jej wartości plastycznych, a nadto jej dziedzin przodujących. Nie tutaj miejsce na omawianie tego drugiego zakresu. Wszakże zaznaczyć należy, że nie zrobimy w poznawaniu sztuki ludowej ani kroku naprzód, jeśli charakterystyczne dla niej przetwarzanie form naniesionych przez style historyczne wyjaśniać będziemy wynaturzeniem lub zwyrodnieniem, wypaczeniem, rustyfikacją czy barbaryzacją, jak to czynili niemieccy historycy sztuki (Entartung, Verbalhornung, Rustikalisierung, Barbarisierung). Matką tego rodzaju określeń, deprecjonujących wartości formalne sztuki ludowej, jest bowiem przestarzała zasada kwalifikowania dzieł tej sztuki zależnie od stopnia ich odchylenia od z góry przyjętych wzorców zachodnio-europejskiej sztuki. Wzorom tym nadaje się charakter idealny na podobieństwo fizycznego prawa Gay-Lusaca, które w istocie nie stosuje się do żadnego gazu, niemniej jako norma idealna służy do mierzenia prężności gazów poszczególnych. Gdyby tego rodzaju mierniki odchylenia wprowadzone zostały do wartościowania dzieł naszej sztuki, cały proces odczuwania i kwalifikowania rzeczy pięknych utonąłby w rachubie, do której przydatny byłby tylko cyrkiel i linijka z podziałką.

Metoda odchyleniowa, posługująca się belferską wiedzą katalogową i magazynem analogii, nieraz imponujących uczonością, jest błędna głównie z tego powodu, że autonomizuje dzieło sztuki na zasadzie wyłącznie cech formalnych, wyodrębniających je z cało-

---

[18] Problem ten poruszył A. Wojciechowski w Polskiej Sztuce Ludowej nr 2/1953 (Z dyskusji nad pojęciami „sztuka ludowa" i „ludowość w sztuce") wyrażając słuszne przekonanie, że „sam fakt przesiedlania się mistrzów cechowych na prowincję nie mógł być wystarczającym powodem rozwoju twórczości regionalnej".

kształtu czynników historycznych, a poza tym hierarchizuje zjawiska artystyczne, z góry deprecjonując „odgałęzienia" na rzecz rzekomego „pnia macierzystego".

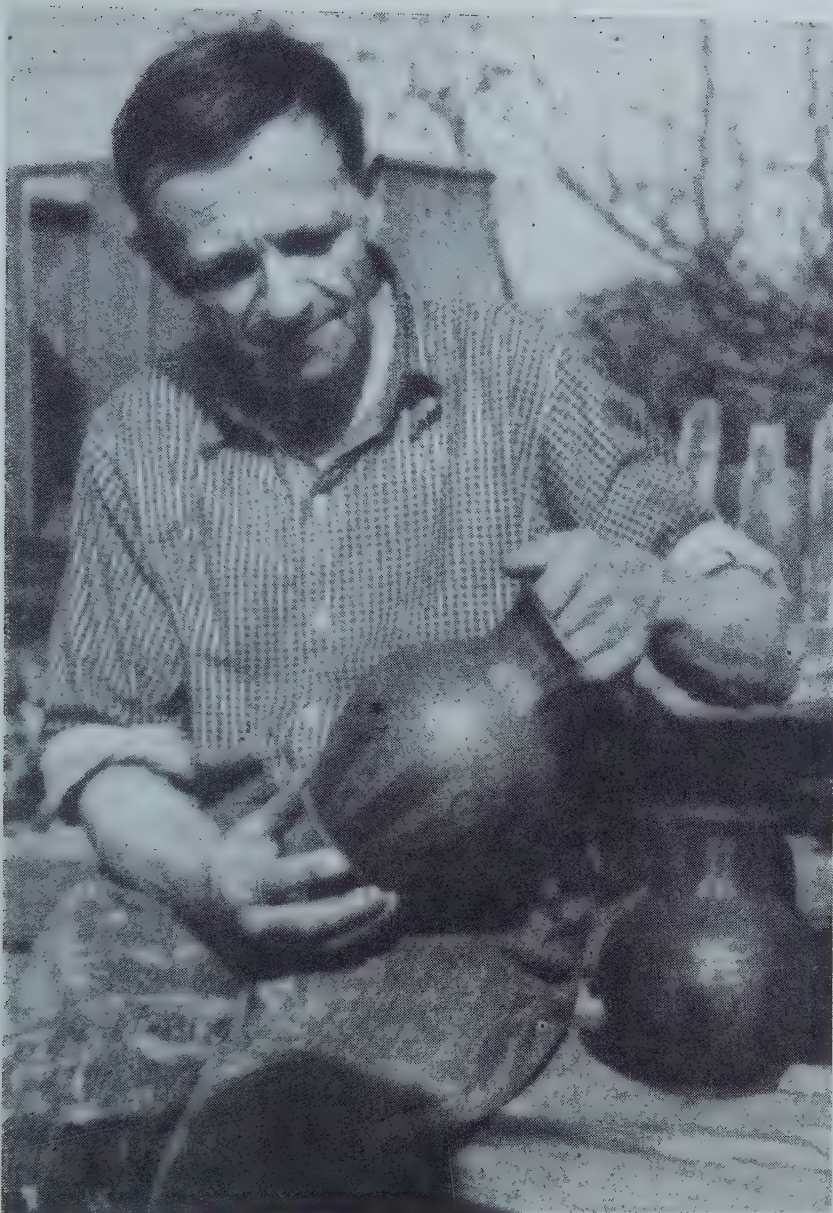
Nie mamy tu zamiaru wyznaczać zakresu cech sztuki ludowej i metod, które do tego wiodą. Jest to zagadnienie odrębne, a ważne z tego względu, że wiąże się z problemem zasadniczym: jak z nieprzejrzanej wartości rzeczy, wykonanych przez człowieka, wydzielić te, które należą do sztuki ludowej.

Szersze omawianie tego problemu wykraczałoby poza granice określone tematem.

Fotografowali: Zbigniew Kamykowski — ryc. 8; Jacek Kędziora — ryc. 6; Michał Maśliński — ryc. 1, 3, 4, 5, 12 i 14; Leopold Węgrzynowicz — ryc. 13.



Ryc. 19. Podhalańska solniczka ryzowana. Ze zbiorów Muzeum Etnograficznego w Krakowie.



Ryc. 1. Kazimierz Rogowski, garncarz z Białej Podlaskiej.

SIWAKI Z BIAŁEJ PODLASKIEJ

ZOFIA CIEŚLA - REINFUSSOWA

Naczynia gliniane o srebrzystoszarym albo czarnym kolorze czerepu, czyli tzw. popularnie „siwaki", występowały na terenach ziem polskich już w odległych czasach starożytnych. Widzimy to na przykładzie ceramiki kultury łużyckiej (1300 — 500 r.p.n.e.), wśród której występują również naczynia czarno wypalane[1] o rzadko spotykanej doskonałości wypału i pięknie wygładzonej powierzchni. Siwaki zbliżone pod względem techniki wykonania do współczesnych wyrobów ludowych znajdujemy w ceramice celtyckiej, która pojawia się u nas w III w. p.n.e.[2], oraz w późniejszych od niej wyrobach glinianych z tzw. okresu rzymskiego



Ryc. 2. Bracia Rogowscy: Kazimierz (z lewej) i Ludwik.

(0-400 n.e.), kiedy stosowano nie tylko ciemny wypał naczyń, ale również i zdobienie ornamentem gładzonym, wykonywanym w sposób identyczny jak na naczyniach współczesnych.

Jak wynika z zachowanych zabytków i nielicznych wzmianek historycznych, w ubiegłych wiekach wyrabiane były siwaki na terenie całej Polski. Z czasem jednak — głównie zaś w ciągu wieku ubiegłego — produkcja ich zaginęła, na terenach zachodnich wyparta przez bardziej efektowne naczynia glazurowane i malowane[3]. Obecnie ośrodki garnarskie wyrabiające ceramikę siwą koncentrują się głównie w województwach wschodnich (białostockie, lubelskie, rzeszowskie), o wiele rzadziej spotykamy je na terenie Polski środkowej, a już zupełnie wyjątkowo w województwach zachodnich (Lubień, pow. włocławski).

Na bardziej konserwatywnych terenach Polski wschodniej ludność do niedawna chętnie nabywała siwaki i używała je do gotowania strawy i przechowywania mleka. Handlarze trudniący się pośrednictwem w sprzedaży wyrobów garncarskich woleli nawet towar „siwy" twierdząc, „że sto fur czarnych garnków to mało, a dwie polewanych za dużo"! W ciągu ostatnich paru dziesiątków lat również i na terenie województw wschodnich zaczęły się zmieniać gusty odbiorców. Wzrastająca pod wpływem mody na naczynia glazurowane niechęć do nabywania siwaków powoduje, że i tu coraz to nowe ośrodki garncarskie ograniczają czy porzucają ich produkcję, przechodząc częściowo (np. Pawłow, pow. chełmski) lub całkowicie (Kaznów, pow. lubartowski) na wyrób czerwonych naczyń glazurowanych. W kurczącej się coraz bardziej liczbie ośrodków wyrabiających do dziś siwaki wybija się na czoło Biała Podlaska, stare centrum garncarskie, którego wyroby stają się ostatnio szeroko w Polsce znane ze względu na swe wybitne walory artystyczne.

Tradycje garncarskie Białej Podlaskiej sięgają niewątpliwie czasów odległych, o czym świadczy fakt, że tu właśnie założona została w pierwszej połowie XVIII w. jedna z najstarszych w Polsce farfurni. Niewątpliwie przy wyborze miejsca brano również pod uwagę możność wykorzystania miejscowych fachowców. Gdy w r. 1738 sprowadzono do Białej z zagranicy majstra-specjalistę, mającego zorganizować wytwórnię fajansów, pomagali mu w tym miejscowi garncarze[4]. W materiałach historycznych pozostałych po bialskiej farfurni występuje parę nazwisk mieszczan zatrudnionych w manufakturze. Żadne z nich jednak nie pokrywa się z nazwiskami dzisiejszych garncarzy bądź tych, których znamy już tylko z tradycji.

W XIX stuleciu Biała Podlaska stanowiła poważny ośrodek garncarski, liczący kilkadziesiąt czynnych pracowni. Pod koniec ub. stulecia liczba garncarzy dochodziła tam do 30. Przed pierwszą wojną światową było ich jeszcze około 20, a w okresie międzywojennym 8. Spośród garncarzy, którzy posiadali w Białej swe pracownie przed pierwszą wojną światową i później, wymieniają informatorzy: Siedlakowskich (2), Dymitruków (2), Balickich (2), Serafinowiczów (2), Rogowskich (3), Czeczelewskich (4), Pawłowskiego i Suszczyńskiego. Ze starej generacji garncarzy najdłużej przetrwali: Suszczyński — zmarły w czasie okupacji, Stefan Rogowski, l. 72 — zastrzelony w r. 1944 przez hitlerowców, i Antoni Czeczelewski — zmarły w r. 1954, w wieku lat 74.

Dawniej, gdy garncarzy było w Białej dużo, zamieszkiwali oni oddzielną ulicę, która do dziś zachowała nazwę Garncarskiej. Nieliczne tylko warsztaty rozrzucone były w innych częściach miasta lub skupiały się na pobliskiej Woli.

W miarę rozwoju miasta, ze względu na niebezpieczeństwo pożaru zaczęto przenosić pracownie garncarskie na peryferie. W obrębie miasta ślady dawnych pracowni garncarskich odkrywa się niekiedy w związku z robotami ziemnymi, i tak np. w r. 1925, podczas kopania fundamentów, natrafiono u zbiegu ulic Nowej i Grabanowskiej na piec garncarski, wypełniony wypalonymi siwakami, a należący ponoć do zmarłego przed laty garncarza Balickiego.

Garncarze z Białej Podlaskiej nie mieli własnej organizacji cechowej, lecz należeli do cechu garncarskiego w odległym o dwadzieścia kilka km Międzyrzecu, gdzie wyzwalali się na majstrów i zapisywali do ksiąg cechowych swych uczniów i czeladników.

Jeszcze z początkiem bieżącego stulecia garncarstwo było w okolicy Białej Podlaskiej zawodem wcale intratnym. Garncarze wypalali wówczas po 1 piecu naczyń tygodniowo, a rynek był tak chłonny, że „ileby ich nie zrobili, wszystko było za mało". Ażeby nadążyć zapotrzebowaniu, zwykle cała rodzina pracowała w warsztacie, często zaś zatrudniano jeszcze ponadto czeladników i uczniów. Niejeden garncarz dorobił się wówczas majątku, jak np. wspomniany przez informatorów Suszczyński, który pracą przy kręgu uciułał sobie niemałą fortunkę, umożliwiającą mu kupno kilkunastu morgów ziemi i dwóch domów czynszowych.

Począwszy od pierwszej wojny światowej, nastąpił w zawodzie garncarskim pogłębiający się z roku na rok spadek koniunktury. Zmniejszył się popyt na naczynia gliniane, garncarstwo w porównaniu z innymi zajęciami stawało się coraz mniej opłacalne. Wśród młodych zjawiskiem powszechnym stała się ucieczka od garncarstwa, brakło uczniów, nawet synowie mistrzów nie chcieli się uczyć zawodu swoich ojców. Wielu wyszkolonych garncarzy przerzucało się do innych zajęć, zdarzały się też wśród nich wypadki emigracji.

Według tradycji, w Białej Podlaskiej podstawą produkcji garncarskiej były zawsze siwaki. Zupełnie nieistotną część wytwórczości stanowiły wyrabiane w niewielkiej ilości naczynia wypalane na czerwono, nie glazurowane, zdobione czasem na brzuścu dwoma lub trzema równoległymi paskami pobiałki.

---

[1] S. Krukowski, J. Kostrzewski, R. Jakimowicz: Prehistoria ziem polskich. Kraków 1948, str. 260.

[2] jw., str. 290.

[3] R. Reinfuss: Polskie garncarstwo ludowe (rękopis).

[4] Z. Przyrembel: Farfurnie polskie dawne i dzisiejsze. Lwów 1936, str. 32.

Do wypalania naczyń garncarze bialscy używali pieców podobnych do dzisiejszych, to znaczy podłużnych, podzielonych na dwie części poziomym rusztem, z zasklepioną komorą ogniową. Ponieważ piece do wypalania siwaków muszą być wyjątkowo szczelne, dolna część pieca — mniej więcej po ruszt — bywała z reguły wkopana, górna zaś obsypana ziemią. Gdy proces wypalania naczyń ma się już ku końcowi, garncarz wypełnia palenisko drzewem, a następnie zasypuje szczelnie ziemią wszelkie otwory, którymi powietrze może dostać się do wnętrza pieca. Dalszy proces „dymienia" naczyń jest wynikiem zachodzących reakcji chemicznych. Na skutek zamknięcia dopływu powietrza, przy spalaniu się drzewa — zamiast dwutlenku węgla — wytwarza się czad, czyli tlenek węgla, który — mając silne własności redukcyjne — atakuje zawarty w glinie trójtlenek żelaza (barwiący wypaloną glinę na czerwono), odbiera mu dwa atomy tlenu i zamienia na tlenek żelaza, nadający właśnie naczyniom glinianym owo ciemnoszare lub czarne zabarwienie.

Podobnie jak w innych ośrodkach produkujących ceramikę siwą, tak i w Białej Podlaskiej powierzchnię naczyń zdobi się ornamentem gładzonym. Używa się do tego kawałka krzemienia, którym na przeschniętym czerepie naczynia wykonuje się przed wypaleniem ornament, złożony z wygładzonych płaszczyzn i linij. Błyszcząca powierzchnia wygładzonych partii odcina się od matowego tła reszty czerepu, dając ciekawe efekty dekoracyjne.

Duży ośrodek garncarski, jakim była Biała Podlaska przed kilkudziesięciu laty, reprezentują dziś dwie pracownie. W jednej z nich, mieszczącej się na przedmieściach Białej, wyrabiają swe naczynia bracia Kazimierz i Ludwik Rogowscy, druga zaś należy do Jakuba Czeczelewskiego, który przed kilku laty przeniósł się z Białej do odległego o 3 km Sielczyka.

Rodzina Rogowskich pochodzi z Białej Podlaskiej. Pierwszym garncarzem tego nazwiska był dziadek żyjących dziś garncarzy, Antoni, który jako syn małorolnego chłopa nie mając możności gospodarowania na gruncie, postanowił uczyć się rzemiosła. Wybór jego padł na garncarstwo, rokujące wtedy jeszcze niezłe widoki. Do terminu przyjął go nieznany nam dziś z nazwiska majster, mający pracownię przy ulicy Garncarskiej. Po ukończeniu nauki Antoni Rogowski otworzył własny warsztat, w którym pracował bardzo intensywnie. Wiodło mu się dobrze, ale do większej zamożności nie doszedł, gdyż umarł młodo, mając lat 40. Zawód po nim odziedziczyli dwaj synowie: Antoni (który w r. 1914 porzucił garncarstwo i wyemigrował do Ameryki) i Stefan. Ten ostatni wytrwał w zawodzie do śmierci, która spotkała go w 72 r. życia od kuli okupanta. Wbrew zwyczajom panującym w rodzinach garncarskich, żona Stefana, odnosząca się pogardliwie do zawodu męża, nie interesowała się jego warsztatem i w żadnych pracach udziału nie brała. Pomagała mu natomiast wraz z dwoma czeladnikami matka, Teofila, która jako wdowa po garncarzu — nie tylko umiała pięknie zdobić, ale również toczyła sama naczynia na kole. Wyroby jej cieszyły się wśród odbiorców dużym powodzeniem.

Stefan Rogowski, mając widać niemały zmysł do interesów, potrafił dorobić się dosyć znacznego majątku. Zakupił 12 morgów ziemi i piekarnię, którą prowadził równolegle z pracownią. Mimo korzystnej sytuacji materialnej, dzieci swe, a zwłaszcza synów, od młodości wdrażał Rogowski do zawodu garncarskiego. Nie ominęło to również córek, z których jedna, Janina, wykazywała duże zdolności zdobnicze, pomagając w pracowni przy dekoracji naczyń.

Najstarszy z trzech synów Stefana Rogowskiego, Kazimierz (ryc. 1), urodzony w r. 1906, już w dwunastym roku życia musiał pod kierunkiem ojca rozpocząć żmudną naukę toczenia naczyń na kole. Tragedią chłopca było to, że nie miał w kierunku garncarstwa absolutnie żadnych zainteresowań. Nauka, jak z całą



Ryc. 3. Forma do pieczenia babek wykonana w pracowni Rogowskich.



Ryc. 4. Doniczka „zwyczajna" wykonana w pracowni Rogowskich.



Ryc. 5. Ładyszka wykonana w pracowni Rogowskich na rynek miejscowy.

szczerością opowiada Kazimierz Rogowski, „szła mu tępo", nie mógł bowiem „ani rusz pojąć, jak się to glinę ciągnie do góry". Ojciec co prawda pokazywał mu, jak się toczy, ale do nauki cierpliwości nie miał i kiedy Kazimierzowi nie szła robota, wyrywał mu z ręki glinę, a chłopaka przeganiał kijem. Po nieudałych próbach, kończących się dla Kazimierza boleśnie, chłopak zniechęcony uciekał od koła, a „jak rzucił glinę, to go ojciec czasem i przez pół roku rzemieniem za warsztat nie mógł zagnać". W takich warunkach zawód garncarski obrzydł Kazimierzowi do reszty. Gdy miał 15 lat, marzył o tym, aby zostać ślusarzem. „Tu była fabryka samolotów, ja się chciał uczyć, żeby samoloty naprawiać, ale ojciec do roboty zaganiał, a ojcu nie można się było sprzeciwić." Nauka toczenia posuwała się wolno i długo trwała. Dopiero po 7 latach Kazimierz, mając lat niespełna 20, nauczył się wykonywać na kole wszystkie formy naczyń. Gdy zaś posiadł tę sztukę, robota wydała mu się łatwą i trudno mu było pojąć, „jak ja mógł tego nie umieć". Wypalania naczyń nauczył Kazimierza Rogowskiego Antoni Czeczelewski, uchodzący wówczas za najlepszego technologa wśród bialskich garncarzy. Czeczelewski pokazał Kazimierzowi, jak się „ogień prowadzi", jak się drzewo dobiera na wypał, jak się piec uszczelnia, żeby garnki osiągnęły należytą barwę itd. Nie umiał tego dobrze Stefan Rogowski, który był co prawda dobrym garncarzem, jednak na wypale znał się daleko gorzej od Czeczelewskiego.

Kazimierz z kolei uczył toczenia naczyń swych młodszych braci, Ludwika i Mariana. Zastosował jednak metodę inną od tej, którą wobec niego przyjął ojciec. Pokazał braciom, jak się przygotowuje surowiec, następnie — jak się „prowadzi glinę na kole", a potem zostawiał ich sam na sam z materiałem, dając uczniom całkowitą swobodę w czasie pracy. Ludwik okazał się bardzo zdolnym garncarzem i szybko pojął arkana swego rzemiosła. W czasie okupacji, kiedy Niemcy zarządzili, aby wszyscy rzemieślnicy zaopatrzyli się w karty rzemieślnicze, Ludwik wyjechał do Lublina i zdał egzamin, uzyskując tytuł mistrza garncarskiego, uprawniający go do wyzwalania uczniów. W Białej nie było wówczas drugiego garncarza posiadającego dyplom mistrzowski. Niedługo później, w r. 1942, Ludwik wyzwolił swego brata, Kazimierza, i Jakuba Czeczelewskiego na czeladników garncarskich.

Kazimierz Rogowski jest więc w tej chwili czeladnikiem, uprawiającym rzemiosło garncarskie na podstawie karty rzemieślniczej. O uzyskanie dyplomu mistrzowskiego nigdy się nie starał, gdyż za czasów okupacji stał mu na przeszkodzie brak 7 klas szkoły podstawowej, obecnie zaś, gdy warunek ten został



Ryc. 6. Ładyszka wykonana w pracowni Rogowskich na rynek miejscowy.

zniesiony dla ludzi starszych, również żadnych starań nie czyni, wychodząc z założenia, że tytuł mistrzowski jest mu niepotrzebny, gdyż „i tak już nikogo wyzwalać nie będzie".

Ludwik Rogowski prowadził samodzielny warsztat zaledwie do r. 1942, kiedy to przerzucił się na parę lat do handlu. Obecnie, po zlikwidowaniu sklepu, pomaga bratu dorywczo w pracowni garncarskiej.

Trzeci z synów Stefana Rogowskiego, Marian, umie toczyć garnki, ale zawodu nie wykonuje, gdyż jest nieuleczalnie chory i pozostaje na utrzymaniu rodziny.

W dzisiejszej produkcji pracowni braci Rogowskich dadzą się wyróżnić dwa zespoły. Jeden z nich stanowią wyroby użytkowe, przeznaczone na rynek lokalny, drugi zaś to tak zwana przez nich „ceramika artystyczna", wykonywana na zbyt do miasta.

W zespole pierwszym przeważają zarówno w kształcie wyrobów, jak i w zdobnictwie formy tradycyjne, w drugim zaś, przeznaczonym do użytku miasta — elementy tradycyjne ulegają pewnej transformacji, występują obok elementów nowych, zaszczepionych z zewnątrz, przez odbiorców.

Do form tradycyjnych należą garnki o słabo profilowanych brzuścach, z maksymalnym wychyleniem powyżej połowy wysokości, mniejsze, z jednym uchem (tabl. I, 7), używane do gotowania, i większe, dwuuszne (tabl. I, 6) lub w ogóle pozbawione uszu (tabl. I, 4), służące do kiszenia ogórków, ładyszki — na kwas lub mleko, o szerokich szyjkach i wylewach z brzuścami zwężającymi się lekko ku podstawie (tabl. I, 8) i podobne do nich w kształcie dzbanki zaopatrzone na krawędzi wylewu w niewielki dzióbek (tabl. I, 9, 10), baniaste flasze, tzw. buńki (tabl. I, 11), używane do przechowywania oleju lub wody (stąd druga nazwa — wodziaki), miski (tabl. I, 3), makutry, doniczki (tabl. I, 1) i pokrywki, bez których dawniej nikt nie kupiłby garnka.

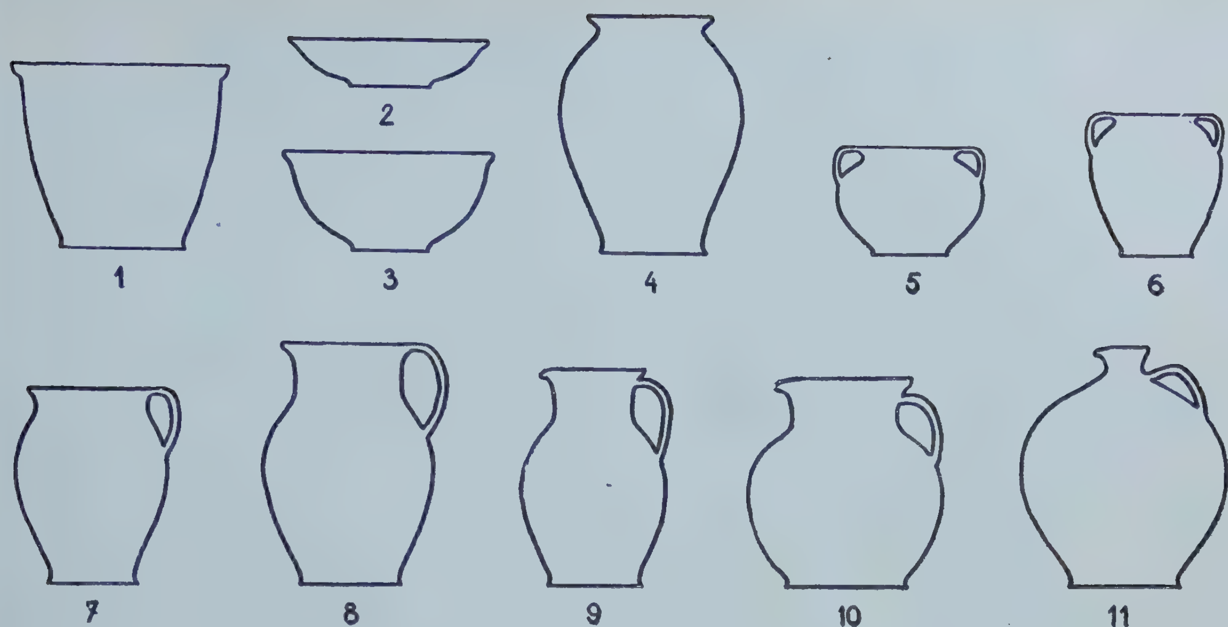
Specjalnie dla ludności żydowskiej wyrabiane były niskie, pękate garnki dwuuszne, tzw. szabasówki. służące do gotowania i przechowywania sobotniej strawy, oraz rynienki, używane do przyrządzania ryb. Za czasów ojca Rogowskich wyrabiano też specjalne tygielki do smażenia słoniny, w postaci miseczki zaopatrzonej w 4 nóżki oraz tulejkowatą rączkę do chwytania. Sezonowy charakter miał wyrób form do pieczenia babek oraz doniczek, kupowanych w wielkiej ilości na wiosnę i w jesieni.

Tradycyjne formy naczyń, powtarzane dawniej we wszystkich bialskich pracowniach garncarskich, utrzymały się do dziś z wyjątkiem rynienek do przyrządzania ryb, tygielków na słoninę i pokrywek, których wyrób od dawna już zaginął. W związku ze zmianami, jakie w ciągu ostatnich dziesiątków lat zaszły w życiu gospodarczym wsi, niektóre naczynia użytkowe, zwłaszcza typu zasobowego, wyrabiane są obecnie w mniejszych wymiarach. Nie ma bowiem zapotrzebowania na duże, dochodzące do 10 litrów pojemności, garnki dwuuszne czy ładyszki

Zasób elementów zdobniczych, odziedziczonych przez Rogowskich po dziadku i ojcu, nie był zbyt obfity. Do najstarszych, stosowanych jeszcze przez dziadka, należą różnej szerokości pasy gładzone (tabl. II, 6), linia łamana ciągła (tabl. II, 7, 8), lub przerywana (tabl. II, 5) oraz wyciągnięta spirala (tabl. II, 10, 12). Stefanowi Rogowskiemu przypisują synowie skomponowanie zdobiny przypominającej literę „W" (tabl. II, 17) czy złożonej z łuków (tabl. II, 9) oraz wyciągniętej równomiernie spirali (tabl. II, 11).

Za czasów dziadka i ojca Rogowskich zdobienie naczyń było koniecznością, podyktowaną zarówno gustami odbiorców, jak i obawą przegranej w walce konkurencyjnej. Garncarz zdobił swe wyroby, „bo musiał", gdyż „nikt nie kupiłby od niego niezdobionego garnka". Stefan Rogowski, którego według słów syna „stać było na porządne zdobienie", traktował dekorację jako zło konieczne. Zdobienia nie lubił, uważał je za stratę czasu i w miarę możności zbywał („robił tylko aby prędko, aby prędko"). W pracowni zdobienie naczyń przerzucał najchętniej na matkę i jedną z córek.

Stare wzory i sposoby zdobienia, odziedziczone po dziadku i ojcu, stosowane są w pracowni Rogowskich do dziś przy dekorowaniu wyrobów przeznaczonych na rynek lokalny. Zespół elementów zdobniczych jest tu raczej ubogi. Na plan pierwszy wysuwają się wyciągnięta spirala (tabl. II, 10, 12) oraz linia zygzakowata (tabl. II, 5, 7, 8), a przede wszystkim pasy gładzone (tabl. II, 6). Ornament zapełnia ściśle powierzchnię naczynia, którego brzusiec podzielony jest zwykle na dwie części linią rytą, podkreślającą największą wypukłość brzuśca. Dolną część zdobią biegnące pionowo pasy, złożone z linii zygzakowatej lub silnie gładzone, między którymi pola na zmianę wypełnione są gęstym skośnym kreskowaniem i wyciąg-

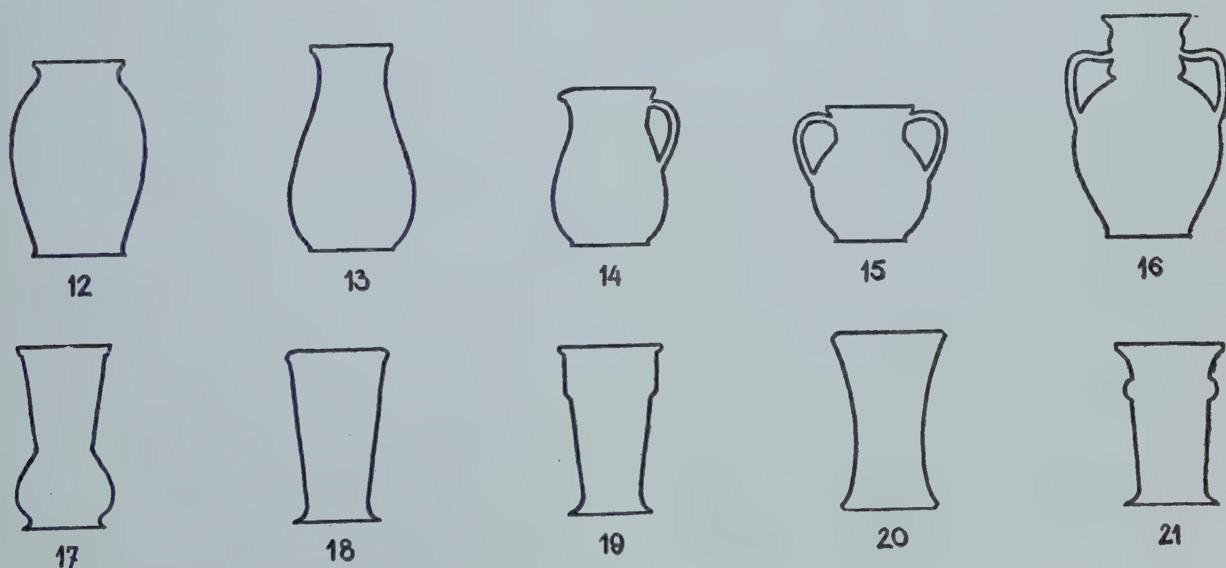


niętą spiralą (ryc. 6). Górną część brzuśca pokrywa gładzenie w postaci krótkich kresek poziomych (tabl. II, 5) lub łuków (tabl. II, 9), szyjki zaś w dzbankach i ładyszkach obiega najczęściej motyw wyciągniętej spirali (tabl. II, 10, 44, 45) (ryc. 6).

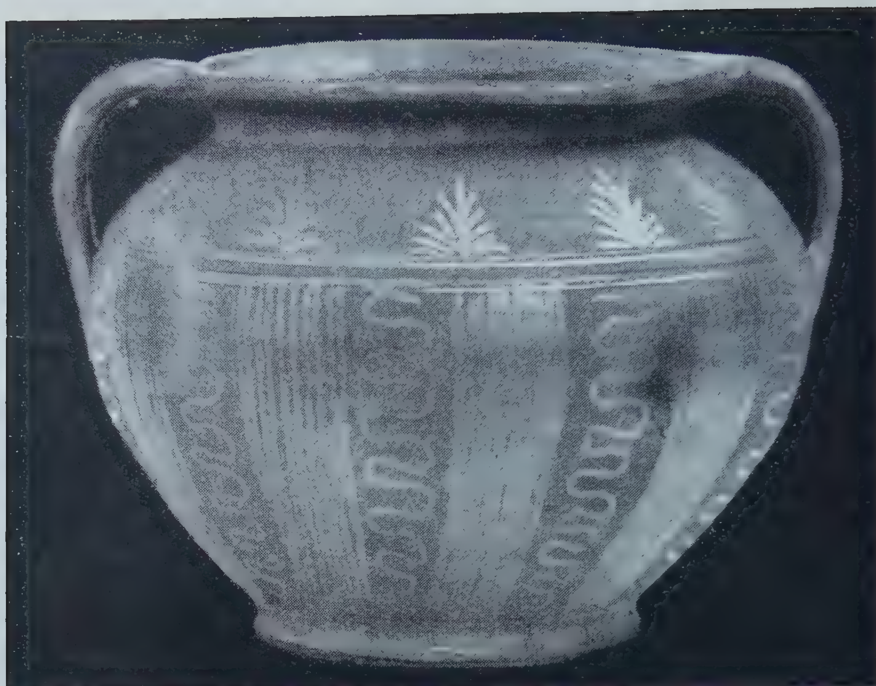
Różnorodność motywów, ich kombinacji czy sposobów kompozycji jest tu minimalna. Prawie wszystkie naczynia przeznaczone na targ zdobione są jednakowo (ryc. 5). Wygładzanie na zupełnie wyschniętym czerepie powoduje, że wzór leży niejako na powierzchni naczynia, nie tworząc tych reliefowych zagłębień, jakie charakteryzują „artystyczne" wyroby Rogowskich. Zdobieniem naczyń przeznaczonych na sprzedaż lokalną zajmują się nie Kazimierz i Ludwik Rogowscy, tylko ich żony.

Jak wynika z powyższego, naczynia użytkowe, sprzedawane na rynku miejscowym, kontynuują zarówno tradycyjne kształty, jak i formy dekoracyjne.

Z zagadnieniem produkcji „artystycznej", przeznaczonej na użytek miasta, zetknęli się Rogowscy w 1946 r., kiedy to po raz pierwszy wyroby ich „odkryła" Wanda Kromkowska, dawna współpracownica mieszczącego się przed wojną w Warszawie, na Tamce, Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego. U Ludwika Rogowskiego, który posiadał sklep w Białej Podlaskiej, zakupiła ona na sprzedaż w Warszawie se-



Tabl. I. Formy naczyń wyrabianych w pracowni Kazimierza i Ludwika Rogowskich w Białej Podlaskiej.



Ryc. 7. Szabasówka „artystyczna" wykonana w pracowni Rogowskich.

rię siwaków Kazimierza Rogowskiego, a ponieważ towar okazał się „chodliwy", raz nawiązane stosunki zaczęły się zacieśniać i nabierać cech trwałości. Wanda Kromkowska stała się nie tylko poważnym odbiorcą, ale i inspiratorem wpływającym na dalszą twórczość artystyczną Kazimierza Rogowskiego. Inspiracja ta przybierała różne formy — od ogólnych wskazówek, aby wyroby swoje zdobił bardziej „artystycznie", aż do zupełnie szczegółowych zamówień — z podaniem wzorów nowych kształtów, nie występujących w dawnej produkcji Rogowskiego.

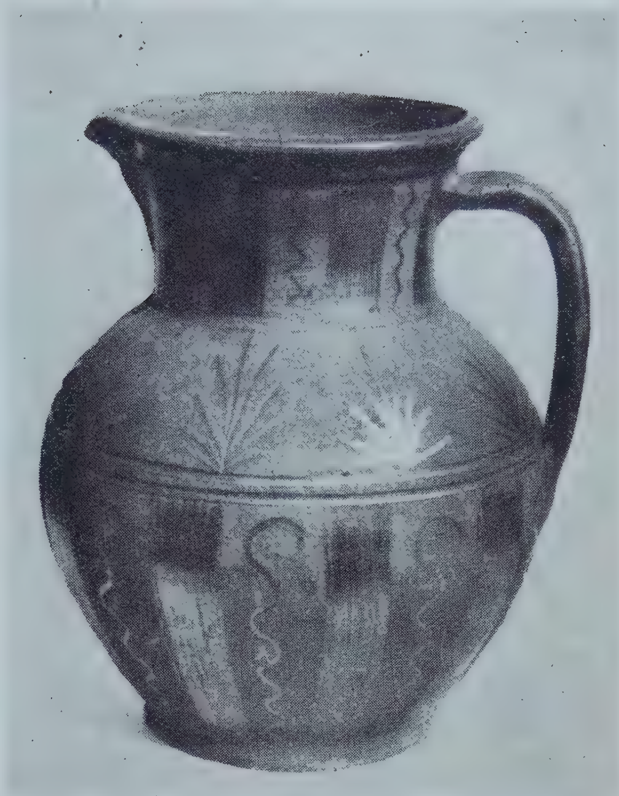
W okresie współpracy z Wandą Kromkowską kształtował się zasadniczy profil „artystyczny" ceramiki Kazimierza Rogowskiego, znanej nam z witryn sklepowych i licznych wystaw sztuki ludowej. Wchodzi weń szereg form tradycyjnych, jak ładyszki (ryc. 11, 10), szabasówki (ryc. 12, 7), garnki dwuuszne (ryc. 8, 15), buńki (ryc. 13), które w nowym zastosowaniu zachowują dawny kształt, ale ulegają pewnemu zmniejszeniu i poważnej zmianie w zakresie dekoracji. Zamiast naczyń o pojemności paru litrów, które wyrabia się na sprzedaż targową, produkowane teraz naczyńka o pojemności 1 — 2 litrów kalkulują się lepiej w transporcie i jako drobiazgi dekoracyjne znajdują łatwiej nabywców wśród miejskiej klienteli.

W związku z wzrastającym zapotrzebowaniem Kazimierz Rogowski wykonuje i inne formy, których wzory dostarcza mu przyjeżdżająca od czasu do czasu z Warszawy Wanda Kromkowska. Do tej grupy należą flakony o kształtach podpatrzonych przez zamawiającą w zbiorach starej cearmiki egipskiej (tabl. I, 16, 18), tulejkowate podstawy pod miski (ryc. 23), mające ułatwiać trzymanie w nich roślin o zwisających łodygach (tabl. I, 18—21), dzbanki o brzuścach rozszerzających się ku dołowi (tabl. I, 14) (ryc. 24, 25), talerze (ryc. 19), wazy dwuuszne (ryc. 20, 22) i inne (ryc. 26).

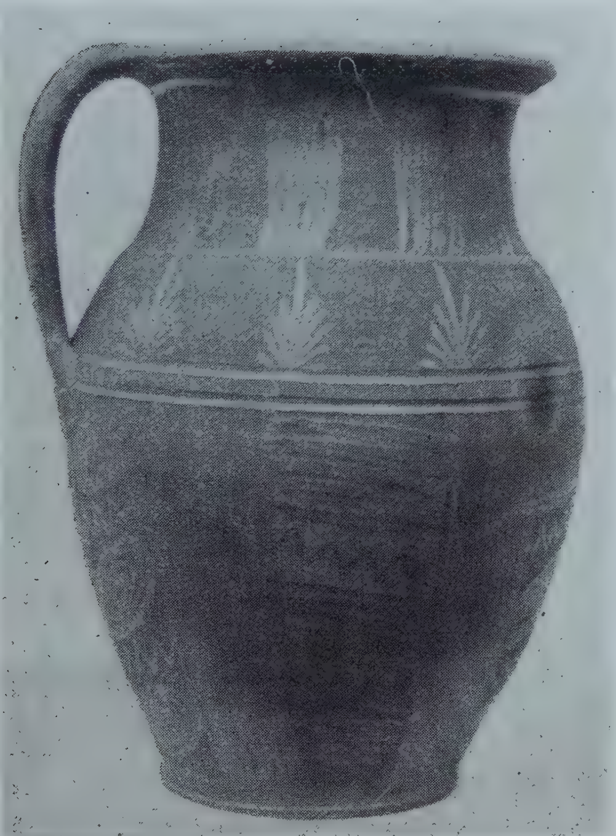
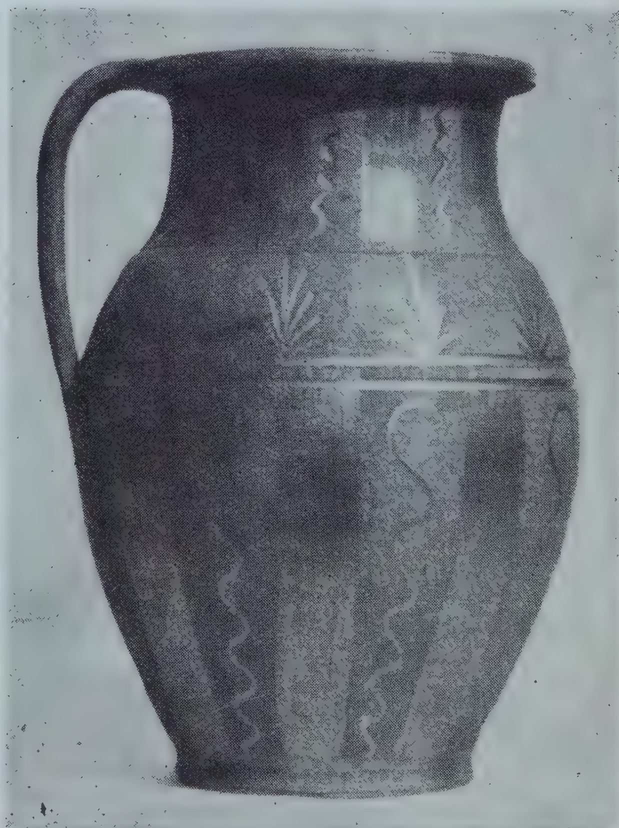
Zamówione formy wykonywał Rogowski bez zmian, jedynie kształt talerza rozwiązał bardziej „po swojemu", gdyż wzór dostarczony przez Wandę Kromkowską nie dawał mu możliwości pełnego rozwinięcia kompozycji dekoracyjnej (tabl. I, 2).

Prócz opisanych wyżej naczyń tradycyjnych i nowych, zaczął Rogowski wyrabiać (również na zamówienie W. Kromkowskiej) różne drobiazgi, dające się określić ogólnym mianem galanterii ceramicznej. Należały tu miseczki o średnicy kilku cm, popielniczki, podstawki pod flakony, maleńkie, parocentymetrowej wysokości flakoniki i czarki (ryc. 21). Początkowo wyrób tych drobiazgów sprawiał Rogowskiemu znaczne trudności, dziś, gdy się już przyzwyczaił, woli je toczyć niż naczynia duże, zwłaszcza że łączy się z tym fakt większej opłacalności. „Bardzo lubię robić te małe rzeczy, bo to nieciężka praca, a szybka, prędko można tego dużo zrobić, a nie namęczyć się ani przy mieszaniu gliny, ani przy toczeniu."

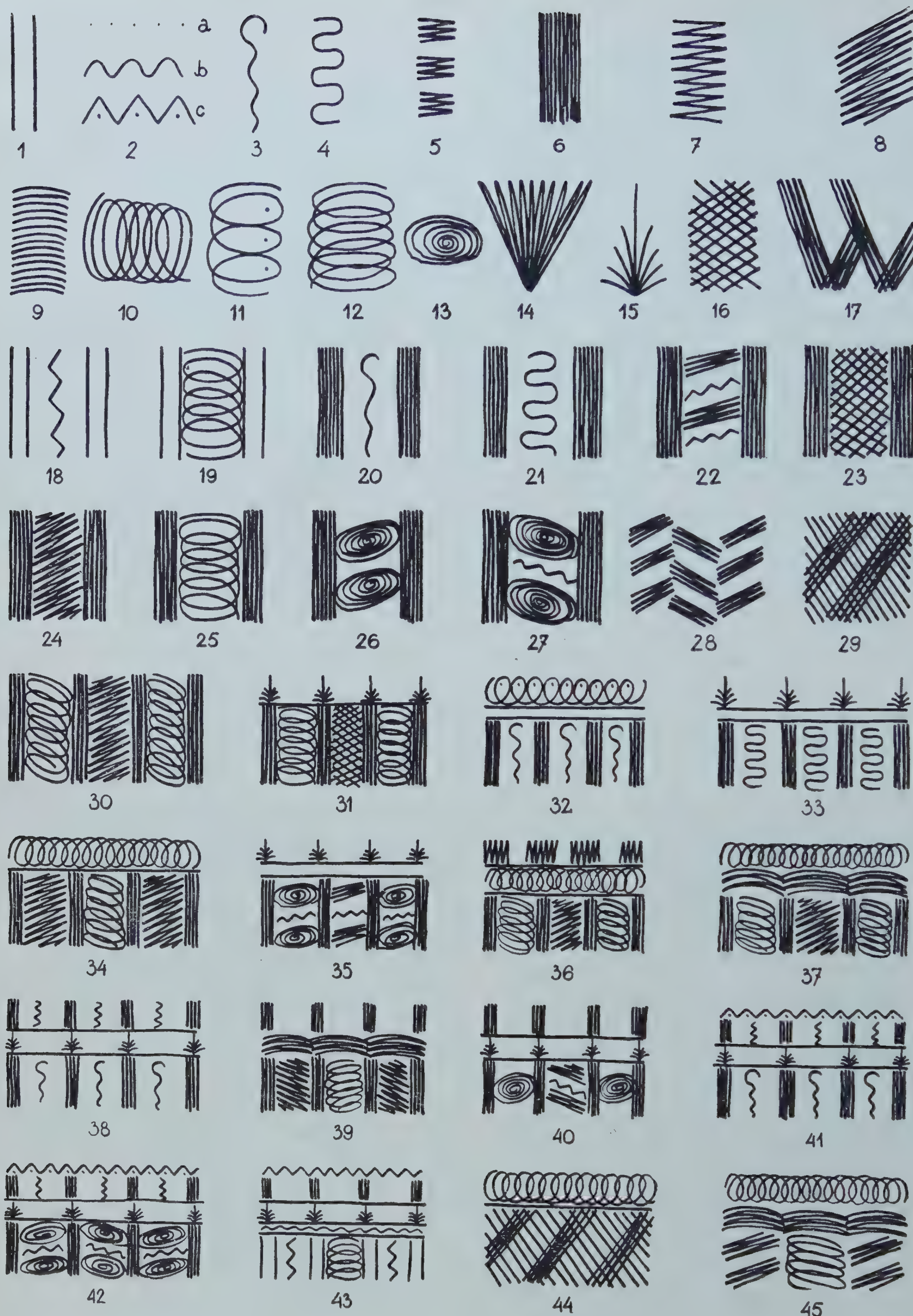
Naczynia przeznaczone na zbyt w mieście różnią się sposobem dekoracji od tych, które sprzedawane są przez Rogowskich na miejscowym rynku. Przede wszystkim zmianie uległa sama technika zdobnicza. Naczynia „artystyczne" Rogowski zdobi nie krzemieniem o kształcie owalnym, który daje kreskę szeroką i płytką, ale belemnitem, przypominającym formą ołówek. Poza tym wzór rysuje na lekko przeschniętym naczyniu, skutkiem czego belemnit równocześnie gładzi i ryje zdobioną powierzchnię, tworząc wzór o charakterze reliefowym. Trudno jest rozstrzygnąć, czy opisana wyżej technika gładzenia jest istotnie wynalazkiem Kazimierza Rogowskiego, czy też wynikiem

Ryc. 8. Garnek dwuuszny „artystyczny" wykonany w pracowni Rogowskich.
Ryc. 9. Dzbanek „artystyczny" wykonany w pracowni Rogowskich.

Ryc. 10 i 11. Ładyszki „artystyczne" wykonane w pracowni Rogowskich.



Tabl. II. Elementy i motywy zdobnicze występujące na garnkach z pracowni Kazimierza i Ludwika Rogowskich w Białej Podlaskiej.

czyjejś inspiracji. Faktem jest, że dziś stanowi ona monopol pracowni Rogowskich.

Stosowane przez Rogowskich w wyrobach „artystycznych" wzory są nieco inaczej komponowane niż na „zwykłych" naczyniach (ryc. 5), sprzedawanych na targu. Nie wypełniają one bowiem tak szczelnie powierzchni naczynia, na skutek czego widoczne są większe partie wolnego tła, na którym tym lepiej odcinają się szczegóły gładzonych dekoracji (ryc. 9). W rysunku prócz znanych nam elementów zdobniczych występują i nowe, jak np. linia falista (tabl. II, 2b), linia zygzakowata z kropkami lub bez (tabl. II, 2c), pionowy wężyk (tabl. II, 3) (ryc. 18), meander (tabl. II, 4) czy rodzaj wachlarzykowatej palmetki z gałązkami wychodzącymi z jednego punktu (tabl. II, 15). Zdobiny te (których darmo szukalibyśmy na równolegle produkowanej ceramice użytkowej) wraz z elementami tradycyjnymi układane są w różne zespoły, których różnorodność ilustruje tablica II (18 — 43).

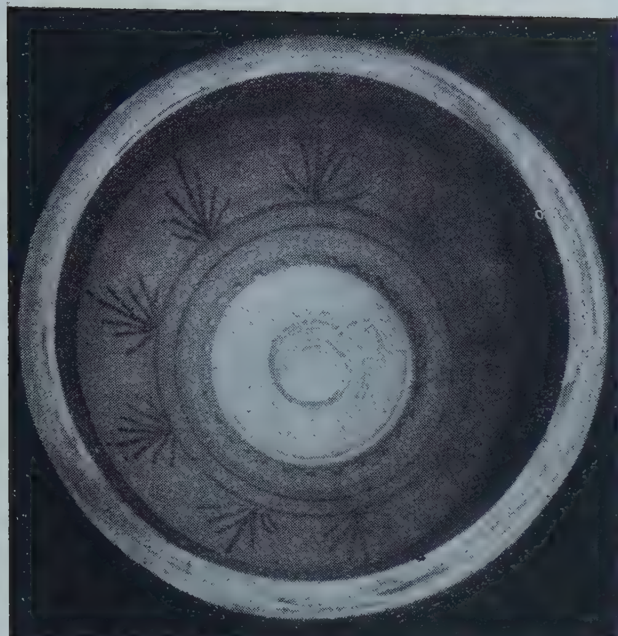
Kompozycja wzoru polega na podziale powierzchni naczynia na dwie nierówne części za pomocą dwóch rytych linii równoległych, przecinających naczynie horyzontalnie (ryc. 16), a znajdujących się przeważnie na maksymalnym wychyleniu brzuśca. Między tymi równoległymi biegnie niekiedy dodatkowo jeszcze linia zygzakowata (tabl. II, 2c). Dolna, zwykle większa część brzuśca, podzielona jest zespołami równoległych kresek pionowych lub jednolicie wygładzonymi paskami na kilka pól zdobniczych, które wypełniają: kratka, pionowy wężyk (ryc. 5), rozciągnięta spirala, kilka ślimacznic, ułożonych jedna nad drugą (ryc. 26), wiązki ukośnych kresek. Te ostatnie, a więc ślimacznice czy wiązki kresek, oddzielone bywają niekiedy od siebie linią zygzakowatą (tabl. II, 20 — 27) (ryc. 3). Górna, mniejsza część brzuśca zdobiona jest zazwyczaj kilkoma wachlarzykowatymi palmetkami, ustawionymi podstawami na krawędzi paska, dzielącego brzusiec na dwie części (tabl. II, 15, 31, 33, 35, 38, 41, 42) (ryc. 16). Czasem zamiast wachlarzyków spotyka się linię spiralną z kropkami w zakolach (tabl. II, 32, 34). Oddzielnie potraktowana bywa szyjka (np. w dzbankach, ładyszkach czy buńkach) zdobiona pionowymi polami wygładzonymi lub złożonymi z kilku kresek rozdzielonych od siebie linią zygzakowatą albo wężykowatą (tabl. II, 38 — 43) (ryc. 22). W dzbankach ponadto na krawędzi wylewu (tzw. „rantu" górnego) znajduje się zazwyczaj linia łamana, w której zagięciach często umieszczone są jedno- lub dwustronnie kropki (tabl. II, 41 — 43) (ryc. 24).



Ryc. 12. Szabasówka „artystyczna" wykonana w pracowni Rogowskich.

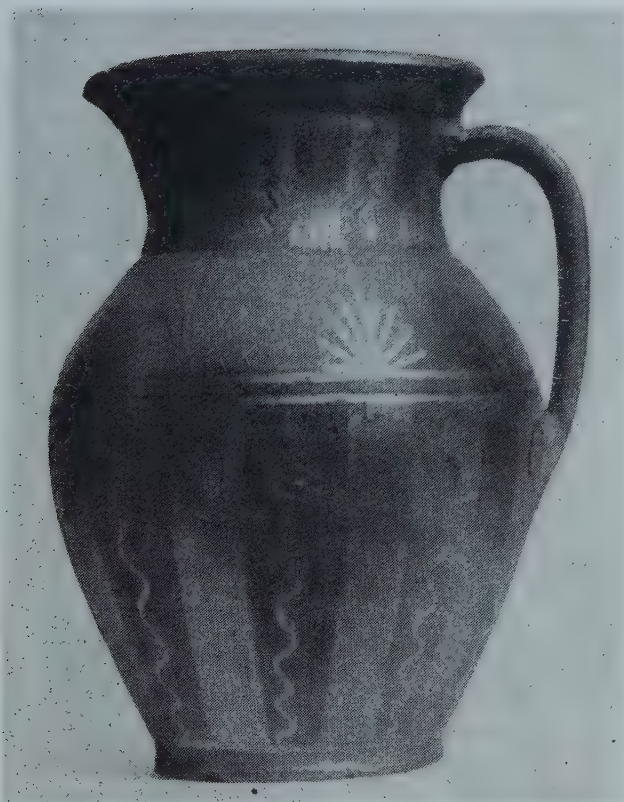


Ryc. 13. Buńka na olej „artystyczna“ wykonana w pracowni Rogowskich.





Ryc. 14. Miska „artystyczna“ wykonana w pracowni Rogowskich.
Ryc. 15. Garnek dwuuszny „artystyczny“ wykonany w pracowni Rogowskich.





Ryc. 16. Ładyszka „artystyczna“ wykonana w pracowni Rogowskich.
Ryc. 17. Dzieżka „artystyczna“ wykonana w pracowni Rogowskich.



Ryc. 18. Skarbona wykonana na wystawę. Wys. 33 cm. Wyk. Kazimierz Rogowski.

Osobno należy omówić dekorację misek i talerzy. Zdobione są one jedynie po stronie wewnętrznej, przy czym w miskach zazwyczaj dno pokrywa silnie skręcona ślimacznica, dająca w efekcie wrażenie wypolerowanej gładkiej powierzchni (ryc. 14), zaś w talerzach spotyka się częściej jedno lub kilka koncentrycznie ułożonych kół, między którymi biegnie linia zygzakowata lub kropki (ryc. 19). Ściany zaś misek i talerzy zdobione są zwykle wachlarzykowatymi palmetkami lub pękami prostych kresek, rozchodzących się promieniście od dna ku krawędzi naczynia.

Wyroby tzw. „artystyczne", przeznaczone „do świata", wykonywane i wybrakowywane są bardziej starannie. Usterki formy lub wady wypału powodują, że ładyszka czy szabasówka zostaje przez wytwórców kwalifikowana na rynek miejscowy lub w ogóle uznana za nie nadającą się do sprzedaży. Zdobnictwem ceramiki „artystycznej" zajmują się nie kobiety, tylko sami bracia Rogowscy, przy czym prace Kazimierza i Ludwika są do tego stopnia do siebie podobne, że prócz nich samych — nikt nie jest w stanie rozpoznać wykonawcy.

Różnice zachodzące w dekoracji naczyń „zwyczajnych" (ryc. 4) i „artystycznych" (ryc. 17), wytwarzanych w pracowni Rogowskich, zmuszają do zastanowienia się nad genezą zdobin i dekoracyjnych układów, które tak nagle całą serią, i to od razu w doskonałej postaci, zjawiły się z chwilą, gdy prowincjonalny warsztat garcarski zaczął swe wyroby wysyłać do stolicy.

Interpelowany o to Kazimierz Rogowski opowiada, że nowe zdobiny czy formy rozwiązań dekoracyjnych „wymyślił sam z własnej głowy", a jedynie meandrowaty wężyk (tabl. II, 4) przypisuje bratu. Ponieważ od szeregu lat w dekoracji ceramiki „artystycznej" nie zachodzą żadne zmiany, nagły i jednorazowy „przypływ" inwencji artystycznej u Kazimierza Rogowskiego nie wydaje się zupełnie zrozumiały. Zapytany w czasie wywiadu, dlaczego obecnie nie komponuje nowych wzorów, Kazimierz Rogowski odpowiada dosyć wymijająco. Wyjaśnia, że wymyślanie nowych wzorów to rzecz bardzo trudna i trzeba na to „dobrej głowy". Jak wynika z rozmowy, Rogowski chciałby rozszerzyć zasób stosowanych w swej pracowni motywów zdobniczych i chętnie posłużyłby się jakimiś gotowymi wzorami, ale ich niestety nie posiada. Z zainteresowaniem oglądał pokazane mu naczynia siwe z Pawłowa i plastycznie zdobione dzbanki, wykonane przez Józefa Głuszka z Chałupek. Ornament plastyczny zrobił na nim wielkie wrażenie — wyrażał się o nim





Ryc. 19. Talerz. Forma inspirowana. Wykonany w pracowni Rogowskich.
Ryc. 20. Naczynie dwuszne. Forma inspirowana. Wykonane w pracowni Rogowskich.

z dużym uznaniem. Ostatnio Kazimierz Rogowski wybrał się na Wystawę Rolniczą do Lublina. „Chciałem — powiada — zobaczyć nowe fasony, aby je tu wprowadzić, bo trzeba odmiany; chciałem się czegoś nauczyć od innych i zobaczyć, jak moje garnki wyglądają przy innych na Wystawie." Będąc dwa dni w Lublinie, skutkiem złego oprowadzania grupy przez przewodnika, Rogowski nie widział wystawy sztuki ludowej, nie widział też szczególnie go interesującej ceramiki z Lubelszczyzny. Wrócił do Białej rozczarowany: „Co to za wystawa, gdzie żadnego garnka ludowego nie było".

Nie przesądzając odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze dekoracja ceramiki „artystycznej" jest własnym jego pomysłem, a w jakiej wynikiem dobrego, ale dyskretnie przemilczanego instruktażu — stwierdzić należy, że intensywna praca artystyczna prowadzona po roku 1946 wywołała w psychice Kazimierza Rogowskiego poważne zmiany. Garncarz ten, pierwotnie niechętnie ustosunkowany do swego zawodu, dziś odnosi się do niego z uznaniem i w pełni zadowolony jest ze swojej pracy. Jakkolwiek toczenie od dawna nie sprawia mu już trudności, woli żmudne, ale dające więcej satysfakcji zdobienie naczyń. „Lubię patrzeć na ładnie zdobiony garnek — wyznaje w czasie wywiadu — lubię swoje garnki i do śmierci je robić będę." W okresie, kiedy zaczynał zdobić swą „artystyczną" ceramikę, napotykał znaczne trudności, m. in. techniczne: „Krzemień nie chciał chodzić, jak ja chciał, tylko chodził, jak on chciał". Obecnie garncarz ten ma już w dekorowaniu nowym sposobem wielką wprawę i wykonuje tę pracę z dużą łatwością. W chwili, gdy bierze naczynie do ręki, już z góry wie, jak je ma ozdobić. „Ja czuję, jak to ma być, i zaraz zdobię, bez namysłu." Rozmieszczenie dekoracji na bryle i rysunek poszczególnych zdobin wykonuje bez najmniejszych usterek lub śladów przypadkowości.

Od czasu, gdy sprowadzone przez Wandę Kromkowską wyroby z pracowni Rogowskich znalazły się w sprzedaży w Warszawie, zaczęli interesować się nimi organizatorzy różnych wystaw sztuki ludowej, a w ślad za nimi CPLiA oraz Dessa.

Po raz pierwszy wyroby Rogowskich zostały wystawione w roku 1951 w Lublinie, na wojewódzkiej wystawie sztuki ludowej, i od tego czasu spotykamy je na wszystkich większych wystawach. Jest rzeczą charakterystyczną, że do ekspozycji muzealnej i wystawowej używane są wyłącznie wyroby z działu produkcji „artystycznej", posiadające tradycyjne formy, ale odmienną, „udoskonaloną" już szatę deko-



Ryc. 21, 22 i 23. Wazon, naczynie dwuuszne i miska na podstawce. Formy inspirowane. Wykonane w pracowni Rogowskich.

racyjną, nie interesowano się natomiast zupełnie wyrobami „zwyczajnymi", które w dorobku artystycznym Rogowskich powinny być traktowane równorzędnie.

W związku z warunkami ekspozycji w muzeach czy na wystawach — zwrócono się do Rogowskich z żądaniem, aby wyroby swoje wykonywali w większych rozmiarach. Kazimierz Rogowski, który przyzwyczaił się już do wyrabiania drobnych przedmiotów ceramicznych, traktuje niechętnie takie propozycje, „bo to mozolna praca", a po wtóre duże naczynia nie podobają mu się. Wykonuje je tylko na specjalne zamówienie, jak np. na Wystawę Rolniczą w Lublinie (1954 r.), na którą kazano mu zrobić szereg naczyń według podanych równocześnie typów i wymiarów (40 i ponad 40 cm wysokości). Rogowski co prawda zrealizował to zamówienie, ale wytoczone naczynia wcale mu nie przypadły do gustu, a nawet były mu jakieś obce. „Te duże rzeczy to dobrego wymiaru (proporcji?) nie mają, najlepsze są małe, te mają formę i na nich można dać ładny ornament i dobrze go rozmieścić. Robię te duże przedmioty, bo każą i płacą, ale żeby to ładne było, to wcale nie" — stwierdza Rogowski, który obecnie ma zrobić dla Dessy do Warszawy po 10 analogicznych naczyń, jakie dał na wystawę, i jakoś nie może się do nich zabrać. Powodem niechęci do wykonywania dużych garnków jest m. in. trudny wypał tych naczyń. Małe przedmioty wstawione w większe wypalają się równomiernie, osiągając piękną, gładką powierzchnię, podczas gdy przy dużych nieuniknione są różne styki i plamy, spowodowane przez lokalny dopływ powietrza w czasie wypału redukcyjnego.

Od paru ostatnich lat, kiedy „artystyczne" wyroby pracowni Rogowskich stały się znane i pokupne, produkcja warsztatu w znacznej mierze idzie na zaspokojenie potrzeb klienteli miejskiej. Głównymi odbiorcami są w chwili obecnej CPLiA oraz Dessa, które co pewien czas przysyłają dość duże i terminowe zamówienia. Niekiedy zdarza się, że mając pilne roboty, Kazimierz Rogowski dosłownie pracuje dzień i noc, nie wstając od koła garncarskiego. „Przedrzemię się tylko trochę na siedząco i znów dalej robię." Prace związane z wyrobem ceramiki „artystycznej" odwracają uwagę Rogowskich od wyrobów „zwyczajnych", przeznaczonych na rynek miejscowy. Ten dział produkcji jest przez nich wyraźnie lekceważony. Przyczyną tego poza niższą ceną tych naczyń jest i to, że — jak twierdzi Kazimierz Rogowski — miejscowa ludność nie umie poznać się na „artystycznej robocie". „Dla tutejszych ludzi nie warto dobrze zdobić, bo Biała wyśmiewa się z moich garnków, że to czerupa." W rozmowie przyznaje jednak, że jak tylko między „zwyczajnymi" garnkami znajdą się jakieś wybrakowane wyroby „artystyczne", natychmiast je ludzie rozkupią. Gdyby jednak takie pracochłonne wyroby dawał na tani rynek miejscowy, „to chleba by nie najadł", musi więc do sprzedaży lokalnej produkować, „co szybsze i tańsze".

Poglądy Rogowskiego na temat nie dość wyrobionych gustów miejscowych odbiorców nie są jednak słuszne. Wprost przeciwnie — zarówno mieszkańcy Białej, jak i okolicznych wiosek znakomicie orientują się w technicznej i artystycznej wartości kupowanych siwaków i dlatego, być może, zapytani o „dobrego garncarza", podają — rzecz ciekawa — nie któregoś z braci Rogowskich, mimo że ich znają, ale Jakuba Czeczelewskiego, który przygotowując swoje wyroby wyłącznie na rynek miejscowy, wkłada tyle troskliwości w ich wykonanie i dekorację, że zestawione ze „zwyczajnymi" naczyniami z pracowni Rogowskich wybijają się swym wyglądem na plan pierwszy.

Jakub Czeczelewski odziedziczył warsztat garncarski w Białej po ojcu, Adamie. Początkowo pracował w mieście, a do odległego o 3 km Sielczyka przeniósł się dopiero w 1934 r., w związku z małżeństwem.

Czeczelewski pochodzi z rodziny garncarskiej, zamieszkałej od dawna w Białej. „My jeszcze Radziwiłłowscy mieszkańcy" — powiada o swej rodzinie. Ojciec Jakuba, Adam, oraz dziadek, Ignacy — byli garn-

carzami. Czy pradziadek pracował w tym zawodzie, tego już Jakub nie wie. Oprócz Adama miał jeszcze Ignacy Czeczelewski trzech synów: Antoniego, Stanisława i Piotra, z których każdy umiał wyrabiać garnki, jednak zawodowymi garncarzami do końca swego życia zostali tylko Adam i Antoni. Stanisław przeniósł się około 1905 r. do Warszawy, gdzie otrzymał posadę na kolei, zaś Piotr, żyjący do dnia dzisiejszego, odszedł dawno od zawodu garncarskiego, do którego nie miał nigdy zamiłowania. Obecnie pracuje na roli i dodatkowo trudni się stolarstwem.

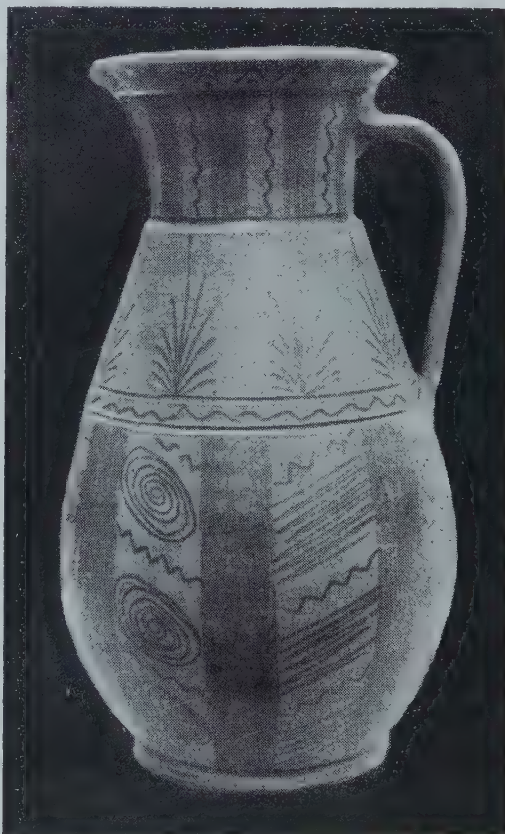
Jakub Czeczelewski, urodzony w 1907 r., zaczął uczyć się toczenia garnków, mając lat 14, w warsztacie swego ojca. Nauka szła mu dość dobrze. Po blisko trzech latach umiał już wykonywać wszystkie formy, stosowane w pracowni ojca, i zdobić je. Do wypalania garnków ojciec nie dopuszczał syna, nie dowierzając mu, że dobrze „ogień poprowadzi". Jakub nauczył się wypalać garnki daleko później, dopiero w czasie choroby swego ojca, w 1932 r. Egzamin na czeladnika zdał w 1942 r., kiedy Niemcy zażądali, aby wszyscy pracujący rzemieślnicy byli wykwalifikowanymi fachowcami. Jak wiemy, Czeczelewskiego wyzwalał na czeladnika Ludwik Rogowski.

Czeczelewski pracuje w swym zawodzie do dziś, łącząc go z uprawą roli, skutkiem czego garncarstwu nie może poświęcić całego czasu, zwłaszcza w lecie, kiedy — zdaniem jego — są najlepsze warunki do wypalania garnków. Od wczesnej wiosny do późnej jesieni pracuje przy kole dorywczo, zajęty pracą na roli. Zimową porą można wprawdzie wypalać, ale przygotowanie „pieca" jest wtedy utrudnione, gdyż toczenie i suszenie garnków trwa daleko dłużej. Cały warsztat Czeczelewskiego znajduje się w kuchni, gdzie oprócz koła i półek do suszenia naczyń ma również i glinę, którą trzyma w głębokiej jamie pod piecem kuchennym. Podobnie jak bracia Rogowscy, tak i Jakub Czeczelewski wykonuje przede wszystkim siwaki. Naczynia zdobi ornamentem gładzonym, uważając, aby czerep nie był zbyt przesuszony, gdyż wtedy „brzydko się na nim pisze". Dekorację wykonuje za pomocą krzemienia kształtu owalnego.

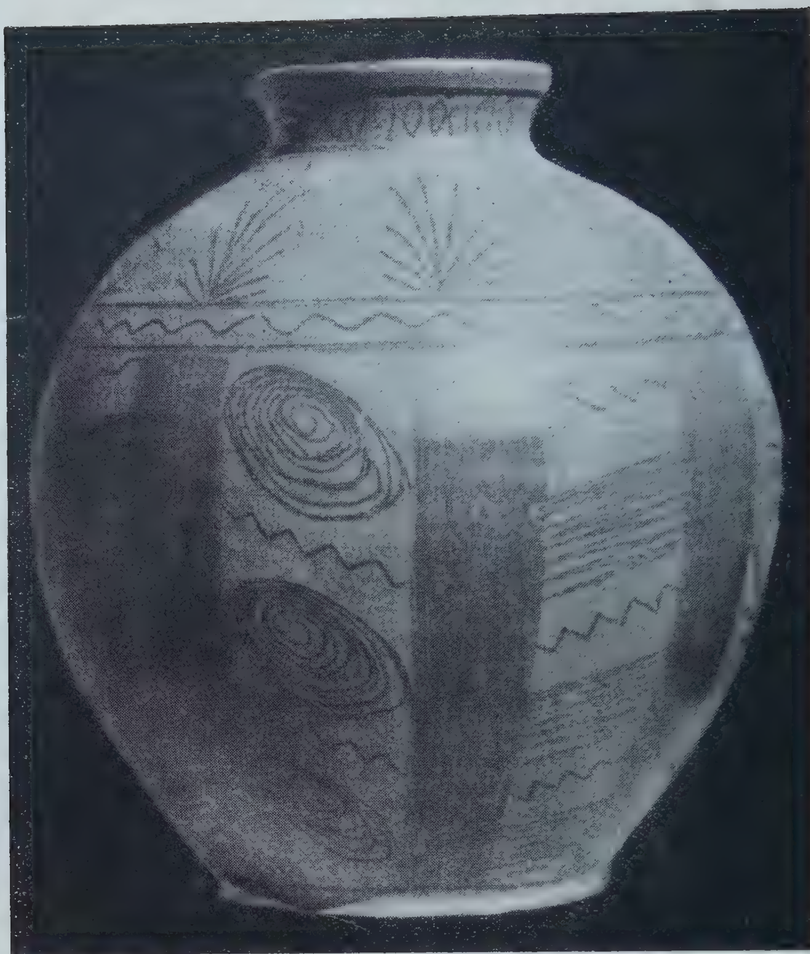
Czeczelewski bardzo dba o wygląd swych wyrobów, aby były dobrze wypalone i ładnie ozdobione, mimo że — jak twierdzi — kupujący nie umieją tego ocenić i tak samo płacą za naczynia pięknie ozdobione, jak i za mniej starannie wykonane. „Miło spojrzeć, jak naczynie jest dobrze wypalone i ładnie ozdobione, ale mało jest, kto by się na tym znał." Lubi zdobić i zdobi dla swojej przyjemności, bo: „Mnie się moja praca podoba i zawsze podobała, a jak mi się towar uda, to człowiek jest bardzo zadowolony!" Nigdy nie pragnął pracować w innym zawodzie, jak np. brat jego, Józef, który „nie miał żadnego pociągu do garncarstwa, wolał zostać na roli". „Toczenie to ciężka robota, więc do tego trzebą mieć zamiłowanie; każdy jeden, jak nie ma zamiłowania, to nic z tego nie wyjdzie." W pracy pomagają mu żona, Zofia, i syn, Ignacy, mający obecnie 17 lat, którzy zdobią garnki. Troskę Jakuba Czeczelewskiego stanowi fakt, że syn, umiejący toczyć i zdobić naczynia, nie ma właśnie owego „zamiłowania" do garncarstwa. „Przy kole on nie chce siedzieć, tak jechać z towarem i targować — to lubi, ale nie garnki lepić." Ogromnie nieraz się gniewa na syna za jego „bylejakie" zdobienie. „Nie chce mu się zdobić, bo mówi, że to niepotrzebne, a jak taki brzydko zdobiony



Ryc. 24. Dzbanek „szerszy u dołu". Forma inspirowana. Wykonany w pracowni Rogowskich.



Ryc. 25. Dzbanek „szerszy u dołu". Forma inspirowana. Wykonany w pracowni Rogowskich.



Ryc. 26. Naczynie na kwiaty. Forma inspirowana. Wykonane w pracowni Rogowskich.

garnek wygląda! Wstyd mnie taki garnek komuś pokazać czy dać na rynek. Nie mogę patrzeć na taką robotę." Sam tak stara się zdobić, aby „całość jakoś wyglądała", aby po wypaleniu wzór „nie zmatowiał", tylko srebrzyście odcinał się od czarnego tła.

Czeczelewski robi garnki jedynie na rynek lokalny. Naczynia swe wozi na targi do Piszczaca, Terespola, ale najwięcej do Białej. Naczynia jego są bardzo pokupne i nie może nadążyć z ich wyrobem. „W zeszłym tygodniu tyle było pracy (naturalnie garncarskiej), że mi aż palce omdglały (sic!) od roboty." Siwaki uważane są przez ludność z okolic Białej za gorsze i brzydsze od glazurowanych. „To takie smotruchy i ciekną." Nic więc dziwnego, że Czeczelewski, chcąc zadowolić kupujących, zrobił w tym roku z wiosną dwa „piece" garnków wypalanych na czerwono i glazurowanych. (Garnki takie widział w Białej w okresie międzywojennym, przywożone tu na targ przez garncarzy z Siemiatycz.) Rezultat miał całkiem niezły. Garnki dobrze się wypaliły, a ludność momentalnie wszystkie rozkupiła. Okazały się one jednak daleko droższe od siwaków, gdyż wyrób ich ogromnie podrażała kosztowna glejta, dlatego Czeczelewski chwilowo zaniechał ich produkcji.

Z form, jakie wyrabia dziś Jakub Czeczelewski, najczęstszymi są różnej wielkości doniczki na kwiaty, miski, makutry, ładyszki na mleko i kwas, dzbanki do zbierania jagód i duże naczynia dwuuszne do kiszenia ogórków (tabl. III) (ryc. 27 i 29).

Naczynia wyrabiane w warsztacie Czeczelewskiego są raczej duże, np. ładyszki i dzbanki mierzą ponad 4 litry, a garnki dwuuszne dochodzą do 10 litrów pojemności. Małych garnków, poniżej dwóch litrów, właściwie nie robi, chyba na specjalne zamówienie.

Jak widać z powyższego, produkcja Czeczelewskiego charakterem swym odpowiada mniej więcej wyrobom wykonywanym przez ojca Rogowskich, Stefana. Jest przeznaczona dla odbiorcy wiejskiego, dostosowana do jego wymagań i tradycyjna, bez obcej inspiracji i liczenia się z gustem miejskiej klienteli. Współczesne wyroby Czeczelewskiego stanowią dzięki temu dobry przykład form wykonywanych od dawna przez bialskich garncarzy. Niestety w związku ze zmianą zapotrzebowania dziś garncarz ten nie wyrabia już wszystkich rodzajów naczyń. Nie wykonuje więc już szabasówek, buniek na olej, pokrywek, rynienek do słoniny czy form do przyrządzania ryb, natomiast stosunkowo dużo sprzedaje garnków, ładyszek, a w okresie letnim i dzbanków.

Formy garnków jedno- lub dwuusznych są do siebie zbliżone. Mają one dość wydatne brzuśce, o maksymalnym wychyleniu przypadającym mniej więcej na 3/5 wysokości. Górna część brzuśca, powyżej największej wydętości, sklepiona jest półkuliście, podczas gdy

dolna, o łagodnie wygiętym profilu, zwęża się ku podstawie z wyraźnie zaznaczoną stopką, czyli „rantem", jak ją nazywa Czeczelewski. Krawędź garnków o wąskich wylewach, rozchylonych pod kątem 45°, łączy się z jednym, a w dużych naczyniach z dwoma uchami, szerokości około 3 cm, o krajach od zewnątrz zgrubiałych. Stosunek podstawy garnka do średnicy maksymalnego wychylenia i średnicy szyjki ma się najczęściej jak 1 : 1,8 : 1,2.

Ładyszki i dzbanki mają brzusiec zbudowany w tych samych mniej więcej proporcjach co garnki, z tym, że szyjka, która przy garnkach redukuje się do głębokiej bruzdy, tu otrzymuje kształt wydłużony i zajmuje mniej więcej 1/4 wysokości naczynia. Szyjka jest pośrodku łagodnie przewężona. Stosunek średnicy podstawy do średnicy wylewu ma się jak 1 : 1,4. Od krawędzi wylewu do maksymalnego wychylenia brzuśca biegnie taśmowe ucho o lekko wypukłych brzegach.

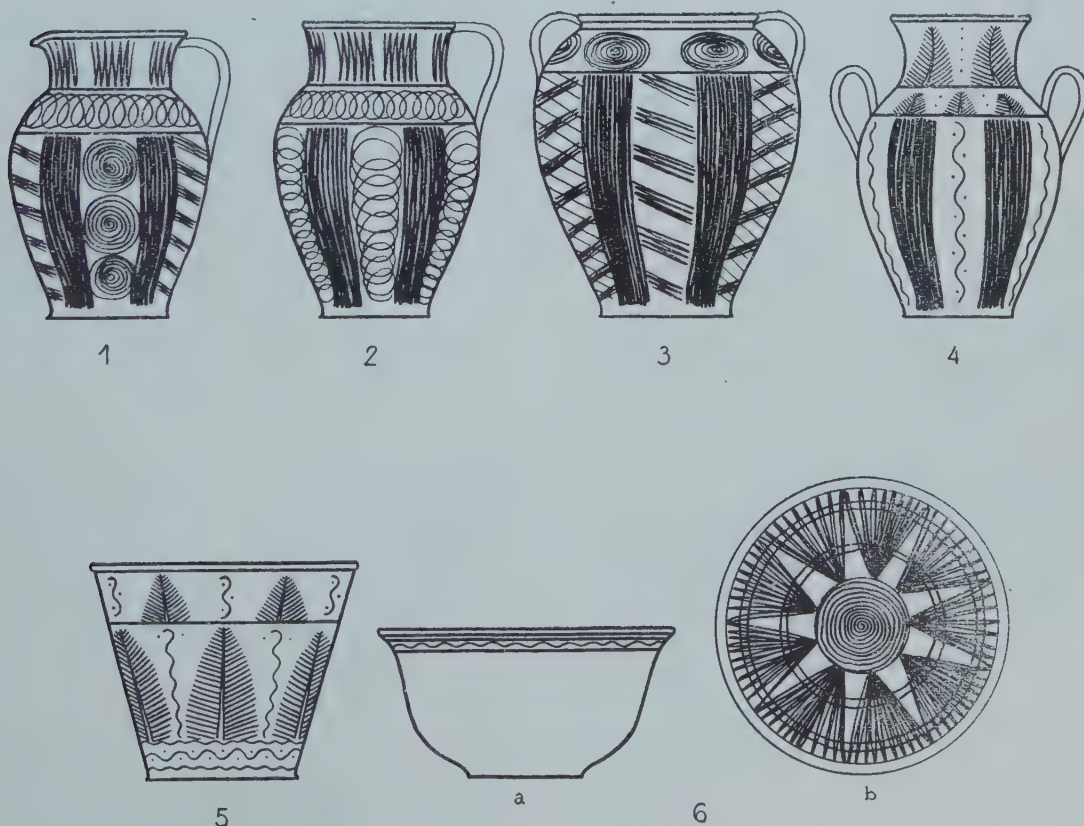
Dzbanki od ładyszek różnią się tym, że na krawędzi wylewu (czyli tzw. „winca") uformowany mają niewielki dzióbek.

Jedyną formą obcą, którą Czeczelewski wykonał na zamówienie jakiejś kobiety z Terespola, był wazon dwuuszny, mający ucha w kształcie pętli przymocowanych obydwoma końcami do powierzchni brzuśca (tabl. III, 4). Czeczelewski wykonał zamówienie, ale ta nowa forma wyraźnie mu się nie podobała, uważał ją za bardzo nieudaną, zwłaszcza raził go kształt uch.

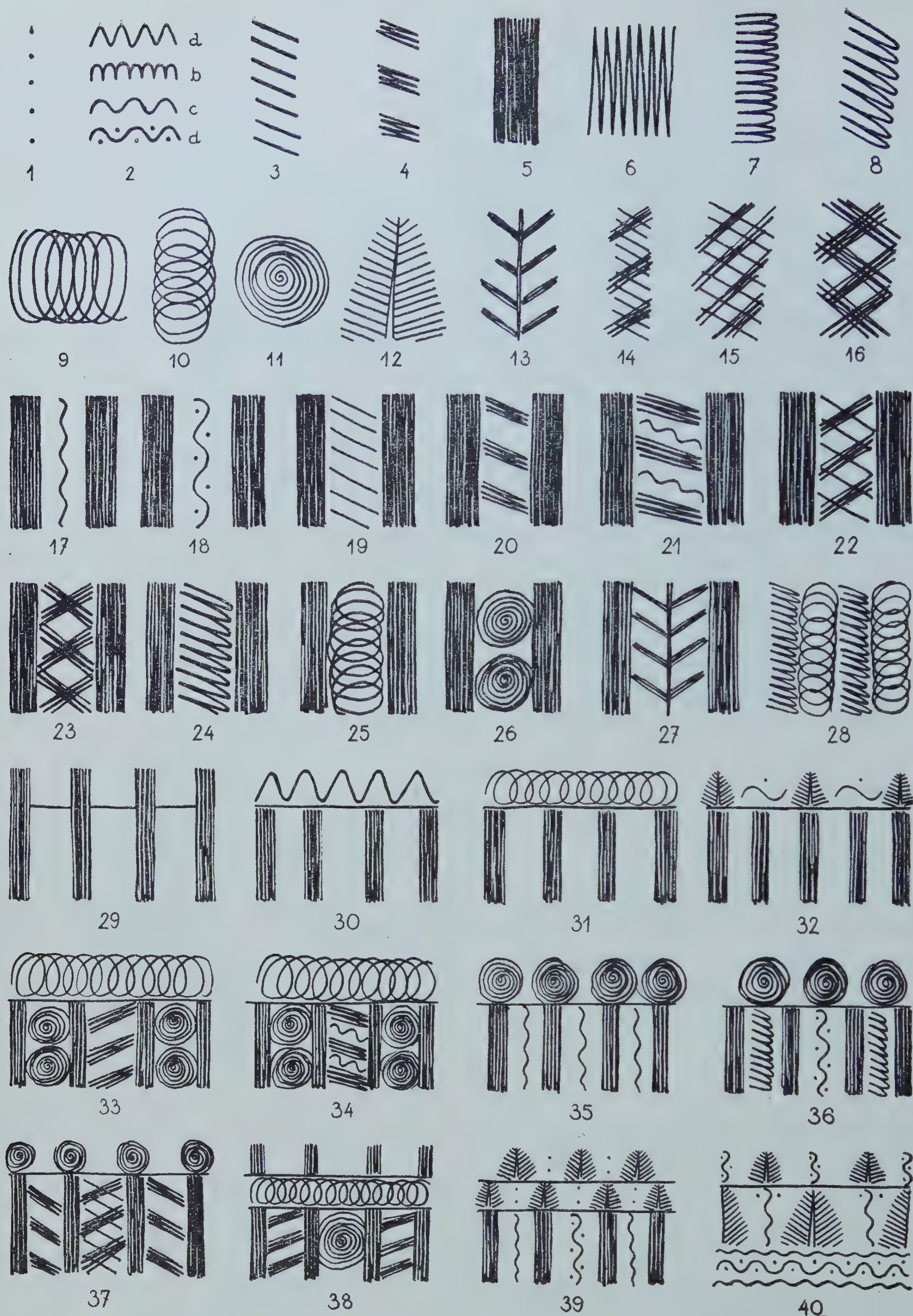
Miski i donice, zwane również wierzcioszkami, mają dość grube krawędzie wylewu i podstawy dolne wyraźnie zaznaczone. Średnica podstawy do średnicy wylewu ma się zwykle jak 1 : 2,5. Profil miski ma dwukrotne przewężenie: jedno, lekko zarysowane, tuż pod krawędzią górną, drugie, bardziej wydatne, umieszczone nad „rantem" dolnym (tabl. III, 6).

Czeczelewski zdobi swe naczynia za pomocą gładzenia, stosując stare motywy, odziedziczone po dziadku i ojcu (tabl. IV, 3—10, 15, 16), oraz nowe, wprowadzone — jak twierdzi — przez siebie (tabl. IV, 1, 2abcd, 11—14). Niektóre ze stosowanych wzorów mają już ustaloną przez Czeczelewskiego nomenklaturę, i tak np. ślimacznicę, która dawniej była mniej zwarta (tabl. IV, 11), nazywa „kółkiem", linię zygzakowatą (tabl. IV, 2b) — „ząbkami", schematycznie traktowany motyw roślinny (tabl. IV, 12) — „drzewkiem", zaś drugą zdobinę, nieco podobną do poprzedniej (tabl. IV, 13) — „drabinką". Stare wzory, odziedziczone po przodkach (tabl. IV, 5—9) — nazywa „pospolitymi". Linię falistą, którą zapożyczył z książki szkolnej swego syna, nazwał „wężykiem egipskim". Obecnie nie wymyśla już nowych wzorów, bo „już nie ma głowy ku temu ani czasu, żeby coś nowego wykombinować".

Czeczelewski opowiada, że w jego rodzinie każdy z garncarzy „miał upodobanie do innego wzoru". I tak np. dziadek jego, Ignacy, najchętniej stosował wzory „pospolite" (tabl. IV, 5, 8, 10), ojciec, Adam, a właściwie matka, Antonina, która wydatnie pomagała mężowi przy „glansowaniu" naczyń, lubiła „pospolite" motywy (tabl. IV, 7, 8, 10) oraz kratki (tabl. IV, 15, 16), którymi zakrywała wokół całą powierzchnię naczynia. Stryj, Antoni, zazwyczaj zdobił naczynia moty-



Tabl. III. Formy naczyń z pracowni Jakuba Czeczelewskiego. Sielczyk, pow. Biała Podlaska.



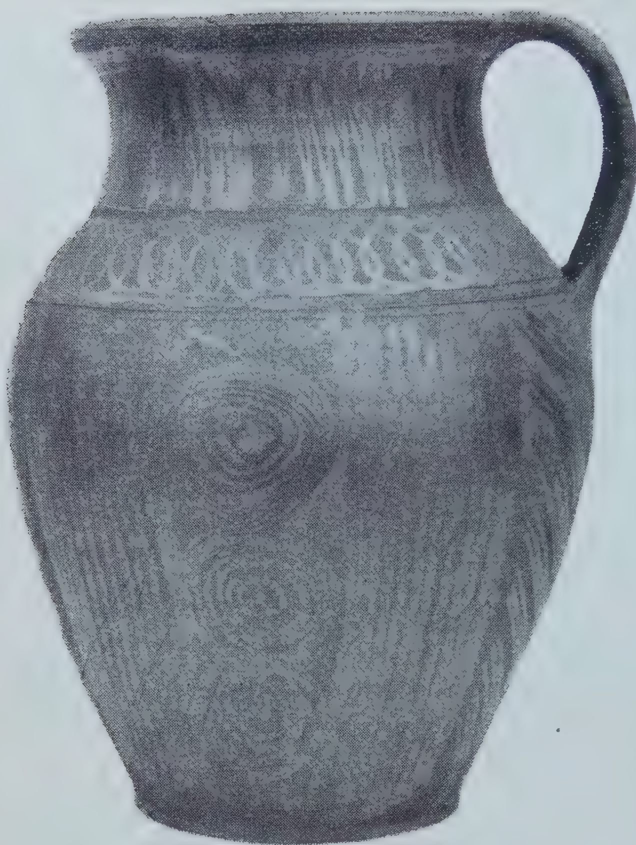
Tabl. IV. Elementy i motywy zdobnicze występujące na garnkach z pracowni Jakuba Czeczelewskiego w Sielczyku, pow. Biała Podlaska.



Ryc. 27. Garnek dwuuszny o pojemności 10 litrów. Wyk. Jakub Czeczelewski, Sielczyk, pow. Biała Podlaska.

wami ślimacznic (które dawniej były mniej zwarte niż te, jakie dziś stosuje Jakub Czeczelewski), rozciągniętymi spiralami (tabl. IV, 9, 10), zygzakowatymi kreskami (tabl. IV, 6) albo prostymi paskami, polerowanymi na gładko (tabl. IV, 5). Sam informator — oprócz spiralnych linii, ślimacznic (tabl. IV, 9-11) i pasków silnie gładzcnych (tabl. IV, 4, 5) — lubuje się we wszelkiego rodzaju kratkach (tabl. IV, 14 — 16). Bardzo często stosuje też i abstrakcyjnie traktowane motywy roślinne (tabl. IV, 12, 13).

Z motywów tych tworzy Jakub Czeczelewski kompozycje, które przede wszystkim uwarunkowane są kształtem naczynia. Podstawą kompozycji jest podział naczynia na dwa pola zdobnicze za pomocą dwóch poziomych linii równoległych, blisko siebie położonych, dzielących garnek na dwie nierówne części. Część dolna, znacznie większa, ma zawyczaj kilka pasków jednakowej szerokości, biegnących południkowo, przestrzeń między nimi wypełnia kratka, linia zygzakowata, rozciągnięta spirala czy ślimacznica (ryc. 28). Szereg kombinacji tych motywów przedstawia tablica IV (17—28). Część górną, daleko mniejszą od poprzedniej, Jakub Czeczelewski wypełnia zwykle ornamentem pasowym, biegnącym równoleżnikowo. Złożony on bywa z szeregu ślimacznic (ryc. 27), częściej jednak przybiera formę wyciągniętej spirali (ryc. 29) czy linii zygzakowatej. Rrzadko na ogół widzimy tu wzór złożony z motywów „drzewka", opartego o linię podziału naczynia (tabl. IV, 29—37). W ładyszkach i dzbankach jako trzecie pole zdobnicze występuje powierzchnia szyjki, gdzie Czeczelewski najchętniej umieszcza motyw pionowych pasków, skośnych linii zygzakowatych (ryc. 28), ornament „drzewka", rozciągniętej spirali (tabl. IV, 38, 39). Miski zdobi Czeczelewski po stronie zewnętrznej i wewnętrznej. Zewnątrz cały ornament sprowadza się do dwóch tylko



Ryc. 28. Ładyszka. Wyk. Jakub Czeczelewski, Sielczyk, pow. Biała Podlaska.

linii równoległych, biegnących w nieznacznej odległości od krawędzi górnej, między którymi znajduje się linia falista (tabl. III, 6a), wewnątrz zaś częstym motywem bywa spirala, wypełniająca dno, z wybiegającymi od niej na boki pękami prostych, rozchodzących się wachlarzykowato ku górze (tabl. III, 6b).

Na specjalnę uwagę wśród wyrobów Czeczelewskiego zasługują duże doniczki na kwiaty, nieraz ciekawie zdobione, jak np. przedstawiona na tablicy III, 5, której powierzchnię, podzieloną na trzy strefy różnej szerokości, wypełnia wzór „drzewka" i linii falistych.

Jakub Czeczelewski, który jest zdolnym garncarzem, wykonującym swe wyroby na nieprzeciętnym poziomie technicznym i artystycznym, nie został dotychczas „odkryty" przez organy spełniające w województwie lubelskim opiekę nad ludową twórczością plastyczną. Wyroby jego nie były dotychczas eksponowane na żadnej z wystaw, organizowanych w stolicy województwa, ani przesłane do Warszawy. Nie spotyka się ich również w sklepach CPLiA czy Dessy. Tego rodzaju sytuacja jest dla Czeczelewskiego niewątpliwie krzywdząca. Czynniki terenowe, sprawujące w województwie lubelskim opiekę nad ludową twórczością artystyczną, powinny wreszcie przełamać tę zaporę, jaką stanowi odległość 3 km, dzieląca Białą Podlaską od Sielczyka.

Pisząc o ośrodku garncarskim w Białej Podlaskiej, nie można pominąć działalności trzeciego z garncarzy, który czynny tam był do niedawna, a mianowicie Antoniego Czeczelewskiego, stryja Jakuba. Antoni Czeczelewski, zmarły w czerwcu rb., w wieku lat 74, reprezentował starsze pokolenie bialskich garncarzy. Chorowity od lat młodych, niechętnie i tylko ulegając woli ojca poświęcił się garncarstwu. Uprawiał ten ciężki zawód przez lat z górą 50. W ostatnim dziesięcioleciu nie był już w stanie intensywnie pracować. Chory na gruźlicę, siadał przy kole w okresach lepszego samopoczucia. Zdarzało się, że wypalał jeden lub dwa piece na rok, a pod koniec życia zaledwie jeden piec na dwa lata. Druga żona, którą poślubił w 1934 r., nie potrafiła nauczyć się zdobnictwa naczyń, tak że cały trud toczenia i dekorowania spadał wyłącznie na niego.

Antoni Czeczelewski uchodził za bardzo zdolnego garncarza, który niejednokrotnie swych mniej doświadczonych kolegów uczył tajników rzemiosła, zwłaszcza zaś „prowadzenia" wypału, w czym był majstrem nieprześcignionym. Podobnie jak inni garncarze, tak i Antoni Czeczelewski toczył buńki, ładyszki, szabasówki, garnki, dzbanki, doniczki, makutry, miski i tzw. durszlaki, to jest miski z dziurkowanym dnem, służące do odcedzania. Wyroby jego miały odcień głębokiej czerni, na powierzchni zdobione były ornamentem gładzonym. Formy naczyń Antoni Czeczelewski przejął od swego ojca, Ignacego.

Wyroby jego, podobnie jak i wyroby innych garncarzy bialskich, zdobi ornament dwustrefowy, przy czym granicę stref stanowi maksymalne wychylenie brzuśca, podkreślone podwójną kreską, obiegającą naczynie równoleżnikowo. Dolną część brzuśca pokrywał ułożonymi w pewnych odległościach od siebie gładzonymi pasami, zaś przestrzeń między nimi wypełniał czasem skośnym kreskowaniem. Górną partię brzuśca zakreślał liniami falistymi lub kilkoma umieszczonymi obok siebie ślimacznicami. Na szyjkach dzbanków i ładyszek wykonywał pionowe paski lub poziomo biegnącą wyciągniętą spiralę. Otwory w dnach durszlaków rozmieszczał w ten sposób, że stanowiły dekoracyjny motyw ośrodkowy, komponowany najczęściej w postaci ośmiopromiennej gwiazdy.

Wyroby Antoniego Czeczelewskiego cieszyły się wielkim pokupem i łatwo rozchodziły się wśród odbiorców. Dziś jednak trudno je już odszukać.

Porównując ze sobą wyroby, pochodzące z trzech pracowni garncarskich, które są jeszcze dostępne do badań, dostrzegamy z łatwością wiele cech wspólnych. Odnosi się to do wytwórczości Antoniego i Jakuba Czeczelewskich i „zwyczajnej" produkcji Rogowskich. Widzimy tu niemal identyczne zasady kształtowania formy — np. ładyszki, dzbanki czy garnki pochodzące z różnych pracowni mają prawie te same kształty. Wspólna jest także technika zdobnicza (gładzenie), jak również sposób rozwiązywania problemu dekoracji. Gdy zestawimy sposób zdobienia stosowany przez Rogowskich ze sposobem stosowanym przez obydwu Czeczelewskich, widzimy nie tylko szereg identycznych elementów zdobniczych (ślimacznica, wyciągnięta spirala, zygzak, wężyk itp.), ale i podobieństwo układów kompozycyjnych, wyrażające się w tendencji do całkowitego wypełnienia dekoracją powierzchni naczynia, zachowania dwustrefowego podziału brzuśca, operowania kontrastem w zestawieniu obok siebie czy to pojedynczych elementów, czy całych układów dekoracyjnych. Pewne różnice, jakie zachodzą między poszczególnymi warsztatami, doty-

czą raczej drobnych szczegółów, wynikających z różnicy upodobań i talentu każdego z dekoratorów.

Wyroby garncarzy bialskich tworzą niewątpliwie zwartą grupę, która wyrosła na podłożu wspólnej tradycji i tymi właśnie tradycyjnymi elementami jest w jednolitą całość scementowana.

Na tle wyrobów bialskich odcinają się swą odrębnością wyroby „artystyczne" z pracowni Rogowskich. Spotykamy tam parę obcych form, zaszczepionych niewątpliwie i przeniesionych z zewnątrz, nowe elementy zdobnicze, więcej „powietrza" w rozmieszczeniu dekoracji, ale i w tej grupie ceramiki, produkowanej dla środowiska o inych potrzebach i gustach, widać powiązania z miejscową tradycją zarówno w formie naczyń (buńki, szabasówki itp.), jak i w dekoracji (dwustrefowość kompozycji). W wielu wypadkach zdobnictwo „artystycznej" ceramiki Rogowskich jest tylko dalszym (choć sztucznie wywołanym) rozwojem form tradycyjnych.

Zbyt jeszcze mało wiemy o siwakach w Polsce, aby można było przeprowadzić wyczerpującą analizę porównawczą opisywanych tu wyrobów z Białej Podlaskiej w zestawieniu z pochodzącymi z innych ośrodków garncarskich. Szczupłe materiały, jakimi dysponujemy, pozwalają jednak na podkreślenie wyjątkowej pozycji siwaków bialskich wśród innych podobnych wyrobów. Na terenie Polski nie znamy drugiego ośrodka, wyrabiającego siwaki o tak bogatej szacie dekoracyjnej. Różnice leżą nie tyle w rodzaju elementów, gdyż te powtarzają się również gdzie indziej: czy to na Lubelszczyźnie[5] (Pawłów, Parczew), czy w Rzeszowskiem (Leżajsk) lub na Podlasiu (Łuków), ile raczej w samym układzie kompozycyjnym, który poza ośrodkiem bialskim nigdzie się, o ile mi wiadomo, nie powtarza.

Formy naczyń natomiast znajdują swe bliższe lub dalsze analogie wśród wyrobów warsztatów garncarskich produkujących ceramikę siwą. Analogie te dostrzegamy porównując formy naczyń bialskich z formami wyrobów niektórych ośrodków położonych na Lubelszczyźnie, mniej zaś analogii dostarczają ośrodki północne, rozrzucone na terenie Podlasia.

---

[5] Z. A. K.: Przeżytek w garncarstwie. Wisła, XVII, str. 626/7.

Fotografował Jan Świderski, prócz rycin 7, 8, 21, 27, 28 i 29, które wykonał Tadeusz Kaźmierski.

Tablice rysował Janusz Trojanowski.



Ryc. 29. Ładyszka. Wyk. Jakub Czeczelewski, Sielczyk, pow. Biała Podlaska.

NASZ NAJDAWNIEJSZY „TANIEC MIESZCZAŃSKI"
(PIEŚŃ O SZEWCZYKU)

JULIAN KRZYŻANOWSKI

I

Związki między „literaturą bez przymiotnika", czyli pisaną, a literaturą ludową zarysowują się u nas całkiem wyraźnie dopiero od wystąpienia Mickiewicza, a więc od chwili, gdy wydane w r. 1822 „Ballady i romanse" wprowadziły w podtytułach wyraz „gminny" jako przydawkę do rzeczowników „podanie", „pieśń" czy „myśl". Dzisiaj jednak wiemy, iż pomysły gminne, tj. ludowe — sięgają znacznie głębiej, że wyprzedzają epokę Mickiewicza, że pojawiają się w literaturze w. XVIII, XVII, a nawet XVI. A zresztą wiemy to nie dzisiaj dopiero, boć przecież lat temu sześćdziesiąt z okładem Z. Gloger wystąpił z pomysłem, iż sławna od czasów Mickiewicza pieśń „Pani pana zabiła", spopularyzowana przez „Lilie", wywodzi się ze średniowiecza[1]. Pomysł ten usiłowano nawet uzasadnić naukowo, choć próba podjęta przez E. Kucharskiego[2], zawiodła na całej linii, doprowadziła bowiem do sztucznego preparatu naukowego, do wątpliwej rekonstrukcji, którą złośliwie przyrównano do przysłowiowej „tiary Sajtafernesa".

Dokumentacja jednak w tej dziedzinie narasta tak intensywnie, że każe zamilknąć sceptycyzmowi. Bo nuż okaże się, że dzieje naszej pieśni ludowej w fazie ich najwcześniejszej uda się odtworzyć w sposób naukowo nienaganny! Nie ulega przecież wątpliwości, że stare utwory literackie wykazują nieraz zdumiewającą żywotność, że pewne pomysły pieśniowe albo bajkowe umieją przez całe wieki oprzeć się niszczącemu zębowi czasu. Tak jest przecież z żywą do dzisiaj piosenką o kłopotach dziewczyny, pasącej wołki na bukowinie, znaną niewątpliwie Kochanowskiemu[3], tak samo zaś może być również z pieśniami innymi.

Gdy w ten sposób spojrzy się na sprawę dawnej pieśni ludowej, warto zająć się pewnym drobiazgiem, który wypadnie tutaj obudować ze wszech stron siecią hipotez i przypuszczeń ,ale inaczej dowodu odpoznawczego przeprowadzić się nie da. Zresztą obudowanie takie nie jest groźne. Gdy spoglądało się na zawiły układ rusztowań na murach kamienicy Książąt Mazowieckich na Rynku Starego Miasta w Warszawie, można było żywić wątpliwości, co z tego wyniknie. Wynikły zaś mury, które niewątpliwie odtwarzają starą fasadę budynku renesansowego.

Wracając na teren pieśni ludowej — wiadomo, że już w czasach młodości Kochanowskiego, a więc około roku 1550, śpiewano u nas „tańce", pieśni miłosne, żartobliwe, satyryczne, refleksyjne, że pieśni te spisywano, a w lat pięćdziesiąt później ogłaszano je drukiem, że wreszcie teksty ich — mimo najrozmaitszych przeszkód, stawianych im przez cenzurę kościelną — wznawiano wielokrotnie w granicach w. XVII. Z tym wszystkim teksty najstarsze, szesnastowieczne, wyjątkowo tylko doszły nas w swym pełnym brzmieniu, zazwyczaj bowiem znamy tylko ich „incipity", tj. wiersze początkowe.

Dla szczątków tych wyznaczono osobną gablotę na wystawie Odrodzenia Polskiego, gdzie zebrano ich wprawdzie sporo, gdzie jednak mają one tylko funkcję sygnałów, wskazujących, że takie twory pieśniowe istniały i niewiele więcej. Sygnały te znajdują potwierdzenie w innym dziale wystawowym, dotyczącym muzyki renesansowej. Wskazuje on, że w pewnych wypadkach owym wierszom początkowym towarzyszy starannie zapisana melodia. I tak głośna „Tabulatura" Jana z Lublina (ok. r. 1548) podaje kilka zagadkowych pozycji pieśniowych, wobec których historyk naszej muzyki czuje się całkiem inaczej niż historyk literatury, bo przecież może zademonstrować bardzo piękny niekiedy tekst muzyczny. Z tabulatury tej wynika, iż w czcigodnych, do dzisiaj zachowanych murach konwentu Kanoników Lateraneńskich w Kraśniku rozbrzmiewały w czasach Kochanowskiego nie tylko pobożne pieśni kościelne, lecz że śpiewano tam również zagadkowe dla nas pieśni świeckie, rozpoczynające się od słów: „Radem temu", „Zakłułam się tarnem", „Dziwny sposób", „Księże Marcinie", a wreszcie „Szewczyk idzie po ulicy, szydełka nosząc"[4].

W jakieś pięć czy dziesięć lat później powstała w Krakowie tabulatura inna, mniej dostojna, bo lutniowa, związana z nazwiskiem jakiegoś Mikołaja Strzeszkowskiego, które zachowało się wytłoczone na okładce kodeksu[5]. W samym zaś kodeksie, który jest jed-

[1] Długosz i pieśni polskie. „Wisła" 1889, 3, s. 4—8.

[2] Pani pana zabiła — jako zabytek średniowiecznej poezji dworskiej. „Pamiętnik Literacki" 1931, 28, s. 349 i nst., 509 i nst.

[3] Krzyżanowski J.: Ludowość w poezji Kochanowskiego. „Polska Sztuka Ludowa" nr 4—5, 1953, s. 245—256.

[4] Łoś J.: Początki piśmiennictwa polskiego. Lwów 1923, s. 516. — Lissa Z. i Chomiński J.: Muzyka polskiego Odrodzenia. Warszawa 1953, s. 41—46.

[5] Krzyżanowski J.: Nieznane tańce z połowy wieku XVI. „Pamiętnik Literacki" 1938, 35, s. 28 i nst. (Teksty 8 pieśni i incipity 7, w przypisie na s. 28 tekst pieśni „Jechał Maciek do młyna".) — Szczepańska M.: Nieznana krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia. „Księga pamiątkowa ku czci Prof. Adolfa Chybińskiego", Poznań 1950, s. 198—215 (Autorka dała staranny opis kodeksu i jego zawartości. W świetle jej zestawienia ilość pieśni podana przeze mnie jako 7, sięga 19 pozycyj, a raczej 18, ostatnia bowiem, „Tak mówią ludzie", podana jest w tabulaturze w pełnym tekście. Ze względu na rzadkość wydawnictwa „Księgi" oraz aktualność samego zagadnienia, incipity te wprowadzam do tekstu.)

nym z podstawowych dokumentów nie tylko do dziejów naszej muzyki renesansowej, ale ze względu na obfitość przekazanych w nim materiałów pieśniowych — również do dziejów naszej liryki ówczesnej, zachowało się osiem pieśni miłosnych w pełnym brzmieniu, osiemnaście zaś w postaci incipitów, niekiedy dwuwierszowych. Oto ich zestawienie.

1. *(4). Prosiła go, prosiła, pięknie obłapiwszy:*
   Nie odjeżdżaj ode mnie, boś ty moj namilszy.
2. *(6). Przyjechali Mazurowie.*
3. *(7). Pan Bóg szczęściem władnie,*
   weźmie tobie, da mnie.
4. *(8). Nie trafi w to człowiek.*
5. *(9). Jechał chłop do młyna,*
   zdechła mu kobyła.
6. *(10). Nie przez płot, przez dylowanie.*
7. *(11). A moj miły Janku, a co ci to wisa.*
8. *(12). Szły dziewki na żołądź.*
9. *(13). Pasła dziewka krowy, skoczyła wręcz (?).*
10. *(4). W dobrym się czas z swą miłą poznał.*
11. *(5). Prawdęś istą, nasz panie, napisać raczył.*
12. *(6). O okrutna a niezbedna miłości.*
    dawno narzekają.
13. *(19). Nigdym temu wierzyć nie chciał.*
14. *(20). Prawiem doznał przyjaciela swego.*
15. *(21). Smutne serce żałością.*
16. *(30). Nie mogę ja k'tej radzie przyść.*
17. *(35). Dziwuję sie, miła, tobie.*
18. *(64). Tak mówią ludzie, aby grzech miłować.*

Wydając osiem pieśni, które tabulatura przekazała w całości, mimochodem zwrócono uwagę, że jedna z zachowanych incipitowo tylko, „Jechał chłop do młyna" (5. w podanym wykazie), dotrwała zapewne do w. XIX.

Ponieważ jednak poglądu tego nie uzasadniono[6], a pewne szczegóły tekstu objaśniono błędnie, warto przyjrzeć się tej sprawie nieco dokładniej, zwłaszcza że, jak się okaże, zbadanie jej rzuci nieco światła na bardziej zagadkową pieśń o „Szewczyku".

II

Za punkt wyjścia w uwagach nad pieśnią „Jechał chłop do młyna" przyjąć można wariant jej, pochodzący spod Warszawy, zapisany w „Mazowszu" Kolberga (II, s. 156, nr 347):

1. *Jechał chłop do młyna,*
   zdechła mu kobyła.
2. *A zona tez płace*
   za tę piękną klacę.
3. *Cicho, zono, nie płac,*
   wróci nam się ta klac:
4. *Z kałduna kareta,*
   ze skóry płacheta.
5. *A ze łba latarnię,*
   z całej klacy safarnię.
6. *A z kopyta sitka,*
   juz kobyła wsytka.

Krótki, z sześciu dwuwierszy zbudowany wariant, najpóźniejszy chyba chronologicznie wśród innych, znanych, a raczej zapisanych przez Kolberga, opuszczając sporo drobnych szczegółów, co stwierdzić łatwo, gdy się go zestawi z którymkolwiek z dłuższych, podanych dalej, zachowuje dobrze sens piosenki. Widać, iż jest to pieśń komiczna, domyślać się można jej pochodzenia miejskiego, po mieszczańsku bowiem podrwiwa sobie z kłopotu chłopa, który przez odpowiednie zabiegi przemysłowe rzekomo powetuje sobie poniesioną stratę.

Wariant drugi, z okolic Radzymina, dwukrotnie niemal dłuższy, bo obejmujący dziesięć dwuwierszy, brzmi nieco inaczej („Mazowsze" III, s. 308, nr 453):

1. *Jedzie chłop ze młyna,*
   zdechła mu kobyła.
   Wiu wiu wiu wiu wiu wiu
   wiu wiu wiu wiu wiu wiu
   wiu wiu wiu wiu.
2. *Nie płac, zono, nie płac,*
   wróci nam się ta klac.
   Wiu wiu ... ...
3. *Ze skóry naspina,*
   z bebechów pierzyna.
   Wiu wiu ... ...
4. *Te drobne kisecki*
   to zjedzą dziewecki.
   Wiu wiu ... ...
5. *Ta wątroba sucha*
   to jest dobra, krucha.
   Wiu wiu ... ...
6. *Ta wątroba letka*
   to jest dobra, słodka.
   Wiu wiu ... ...
7. *Z kopytów grzebienie,*
   z piscelów pierścienie.
   Wiu wiu ... ...
8. *A ze łba latarnia,*
   z pośladka safarnia.
   Wiu wiu ... ...
9. *Z oców okulary,*
   to dla baby starej.
   Wiu wiu ... ...
10. *A z ogona sitka,*
    juz kobyła wsytka.
    Wiu wiu wiu wiu wiu wiu
    wiu wiu wiu wiu wiu wiu
    wiu wiu wiu wiu.

Wariant radzymiński od poprzedniego różni się nie tylko długością, ale i większą konsekwencją, wszak sitarze z włosia nie zaś z kopyt sporządzali swe wyroby, nadto zaś wprowadza drwinę złośliwszą, gdy prawi o specjałach z koniny, którą się u nas przez całe wieki brzydzono. Przede wszystkim jednak wariant ten lepiej zachowuje charakter pieśni, operuje bowiem przyśpiewem, wariantowi krótszemu obcym. Przekonamy się dalej, iż szczegół to pierwotny, wskazujący na jego dawniejszość.

Kolberg pieśń o chłopie, tracącym kobyłę, spotkał również poza Mazowszem, mamy ją bowiem w jego „Poznańskiem" (XII, s. 306, nr 606), zanotowaną w okolicach Pleszewa:

1. *Jechał chłop do młyna.*
   zdechła mu kobyła.
2. *Cyt, żono, nie płacz,*
   znajdzie się twoja klacz.

[6] Krzyżanowski j. w. s. 28 (przypis).

3. *Z kałynda pierzyna*
dla starszego syna.
4. *A z flaków tasiemki*
dla grzecznej panienki.
5. *A ze łba latarnia,*
a z dupy szafarnia.
6. *A z pyska skrzypiczki*
ludziom na pożyczki.
7. *A z ogona sitka,*
szak kobyła wszytka.
8. *Cyt, żono, a nie płacz,*
szak już masz całą klacz.

Wariant wielkopolski jest bardzo bliski pierwszemu mazowieckiemu. Warto może zaznaczyć, iż wyraz „kałynd" lub „kałęd" znaczy: brzuch, żołądek, „szak" zaś to ogólnopolskie: wszak.

W zbiorze Kolberga znajdujemy jeden jeszcze wariant, wydrukowany wprawdzie w tomie „Krakowskie" (VI, s. 221, nr 422), terenowo jednak niejasny, autor bowiem znalazł go w papierach po Ludwiku Zejsznerze, gdzie tekst zaopatrzono tytułem zgoła nieludowym, tj. „Anatomia klaczy". Wariant ten długością i brzmieniem, a wreszcie refrenem zbliża się do radzymińskiego, od którego zresztą jest o dwa dwuwiersze bogatszy.

1. *Jechał chłop do młyna,*
zdechła mu kobyła. Wie ha ha!
2. *A żona jej płacze,*
bo jej żal tej klacze. Wie ha ha!
3. *Cyt, żono, a nie płacz,*
wrócić się twoja klacz. Wie ha ha!
4. *Z kałduna pierzyna*
dla starszego syna. Wie ha ha!
5. *A z flaków wstążeczki*
dla młodszej córeczki. Wie ha ha!
6. *A z chrzypta pacierze,*
kiedy wilk obierze. Wie ha ha!
7. *A z żeber organy,*
będziem grać przed pany. Wie ha ha!
8. *A ze łba latarnia,*
a z dupy szafarnia. Wie ha ha!
9. *A z oczów widziadła,*
a z uszów puszczadła. Wie ha ha!
10. *Z łopatek skrzypeczki,*
z ogona smyczeczki. Wie ha ha!
11. *A z kopyt grzebienie,*
a z skóry rzemienie. Wie ha ha!
12. *A z grzywy dwa sitka,*
już kobyła wszytka. Wie ha ha!

Tekst ten trudności nie nastręcza, poza dwuwierszem 9, gdzie wyraz „widziadła" jest niewątpliwie przekręceniem „zwierciadła", przekręceniem jednak może celowym, w znaczeniu przyrządu do widzenia, a więc okularów, jak w 9 również dwuwierszu tekstu poznańskiego. Tak przypuszczać pozwala kontekst, w którym mamy wyraz „puszczadło", a więc nazwę przyrządu weterynaryjnego czy chirurgicznego.

Na podstawie zaś przytoczonych czterech wariantów, dwu krótszych i nowszych, dwu zaś dłuższych i starszych, można by się pokusić o ustalenie pierwotnego brzmienia pieśni. Na szczęście celowy ten zabieg jest w naszym wypadku niepotrzebny, przypadek bowiem sprawił, iż ocalał jej tekst, wydobyty ze zniszczonego w r. 1939 rękopisu, z typowej „silva rerum", spisanej ok. r. 1676, znanej badaczom naszego dawnego teatru jako tzw. Kodeks misjonarski. Ten stary tekst, na ogół bardzo poprawny, wygląda następująco:

1. *Jechał Maciek do młyna,*
zdechła mu w drodze kobyła.
2. *Miły Maćku, nie płaczy,*
kobyła sie zapłaci.
3. *Będą z oczu zwierciadła,*
a z goliny wiejadła.
Miły Maćku!
4. *Będzie z głowy latarnia,*
a z kadłuba spiżarnia.
Miły Maćku!
5. *Będą z łopatek skrzypiczki,*
a z ogona zaś smyczki.
Miły Maćku!
6. *Będą z kopyt grzebienie,*
a z skóry też rzemienie.
Miły Maćku!
7. *Będzie z ziebra łapas,*
a z poślednice kompas.
Miły Maćku!
8. *Będą z grzywy sitka,*
alić kobyła wszytka.
Miły Maćku!
9. *Otóż tobie kobyła*
pięć grzywien uczyniła,
10. *dobrze sie zapłaciła,*
choć sie diabłu godziła.

Podane tutaj brzmienie pieśni różni się nieco od tego, jak je odczytywałem przed szesnastu laty, zwrot bowiem w dwuwierszu 3 „zgoliny wyiadła" rozumiałem jako „zgoniny wyjadła", tj. odpadki słomy przy młóceniu; ponieważ jednak Słownik warszawski zna wyraz „golinka" jako nazwę górnej wargi końskiej, trzeba przyjąć, iż wyraz ten występuje tu w postaci niezdrobniałej jako „golina", wyraz zaś „wyiadła" należy czytać jako „wiejadła", gdzie znaczy on tyle, co: wiejaczka, sierlęczka lub siedleczka, a więc szufelka do wiania zboża. Wyraz to stary, skoro — według wspomnianego słownika — już u Skargi czytamy: „wiejadło do plew". Sens zwrotu, zapowiadającego przerobienie goliny na wiejadło, jest tak oczywisty w kontekście pieśni, że podane tu odczytanie jest jedyne i bezsporne.

Inne szczegóły pozostają bez zmian, odczytanie bowiem: „płaci" jako starego rozkaźnika „płaczy", „zasmycki" jako „zaś smyczki" okazuje się słuszne w zestawieniu z wariantami Kolberga, wyraz wreszcie „łapas" oznacza zapewne żerdkę czy drabinkę, podtrzymującą paszę nad żłobem. Drobiazgi te wypadło tutaj omówić, będą one bowiem przydatne w dalszym rozumowaniu, dotyczącym wieku naszej pieśni, przedtem jednak przyjrzeć się trzeba jednemu jeszcze ogniwu w jej dziejach.

W tym samym rękopisie misjonarskim, w dużym tekście teatralnym, udostępnionym obecnie pod błędnym tytułem „Misterna personata", gdy prawdziwy brzmi „Dialogus in laudem Christi", jest komiczna sce-

na, utrzymana w tonie intermediów[7]. Goły frant, cierpiący na „suchoty" kieszeni, rozprawia ze zmartwionym Chłopem, któremu padła kobyła. Bywalec, jak zwie się frant, przyrzeka pocieszyć strapionego Chłopa, jeśli ten go wyswata z bogatą kobietą. Sytuację obydwu rozmówców ukazuje wyznanie Chłopa:

...... bydlątka zbyłem kochanego...
Jadąc tu i z nienagła padła mi kobyła
I zdechła, a żal mi jej, bo nieraźna była.
Ale cóż mi poradzisz, pewnieć już nie wstanie!
Poradź co, dam ci zaraz pieniądz na ubranie.

Bywalec, zapewniający Chłopa o skuteczności pomocy słowami „a tobie za kobyłę wielkie szczęście sprawię", daje mu taką oto radę:

Byłem w szkole i umiem interpretacyją,
Pojmij, co ci powiadam, jak żacy lekcyją!
Tak sobie rozporządzisz tego konia twego,
A za to nim nabędziesz daleko lepszego:
Uczyń z oczu zwierciadła, już je wrona wyjadła;
Uczyń z głowy latarnią, a z kadłuba spiżarnią,
Zaś z łopatek skrzypiczki, a z ogona zaś smyczki,
Uczyń z kopyt grzebienie, także z skóry rzemienie,
Uczyń z zicbrа topas (!), a z poślednice kompas,
Uczyń z grzywy sitka, alić kobyła wszytka!
Dobrzeć sie zapłaciła, choć sie diabłu godziła.

A to, żem ci uczynił, czegoś chciał ode mnie,
Przyprowadź że tę babę, niechaj przydzie do mnie.

Autor „Dialogu" więc postąpił w nim tak, jak inni twórcy intermediów, którzy opierali je bardzo często na powszechnie znanych facecjach, z tą tylko różnicą, iż zamiast facecji wyzyskał komiczną pieśń, widocznie również szeroko znaną. Wplótł ją po prostu dosłownie w tekst dialogu jako wypowiedź Bywalca.

Okazuje się jednak, że nie wszystko w niej rozumiał, wyrażenie bowiem „z goliny wyjadła" podał, bezsensownie zresztą, jako „już je wrona wyjadła", zagadkowe zaś „łapas" otrzymało postać „topas" czy „topaz", jeśli to nie jest omyłka przepisywania. Te myłki czy przekręcenia mają pewną siłę dowodową, gdy się pamięta, że już w tabulaturze z r. 1553 spotykamy incipit „Jechał chłop do młyna". Fakt ten pozwala przypuścić, iż pieśń „Jechał Maciek do młyna" (ok. r. 1676) jest wariantem pieśni o sto lat starszej, wywodzącej się z połowy w. XVI, a więc „tańca chłopskiego", jak utwory takie nazwano w tabulaturze Jana z Lublina. Tekst stary, przekazywany ustnie, nie zawsze rozumiany poprawnie, czy to dlatego, że pewne wyrazy wyszły z użycia, czy też miały zasięg tylko terytorialny, jak przypuszczalnie „wiejadło", ulegał różnym, choć na ogół nieznacznym zmianom. Słowem, wszystko przemawia za tym, iż „Jechał chłop do młyna" to najstarszy polski „taniec chłopski", żywy jeszcze pod koniec w. XIX, a może i dzisiaj.

III

Przeprowadzony tutaj wywód, hipotetyczny, ale tak dalece prawdopodobny, że niemal pewny, bo oparty na dokumentach z w. XVI, XVII i XIX, i to dokumentach wyjątkowo obfitych, choć może dokumentacja ta nie jest pełna, dla w. XIX bowiem nie wychodzi poza Kolberga, wywód ten, jak się zaznaczyło na wstępie, rzuca pewne światło na zagadkowy „taniec mieszczański", zaczynający się od „Szewczyk idzie po ulicy, szydełka nosząc". Z kolei więc tą sprawą zająć się trzeba.

W nieocenionych materiałach Kolberga, znowuż w „Mazowszu" (IV, s. 361, nr 429) znadujemy pieśń, zapisaną pod Mławą i znaną, jak się zdaje, w tym jednym tylko wariancie:

1. *Boże, bądź miłościw!*
   nie daj mnie, Boże, na tych psów szewców złości!
2. *Chodzą sewcy po ulicy,*
   nosą nozyk w rękawicy.
3. *Bo to tylko łazą od domu do domu*
   i pytają się, cy nie zdechło co komu.
4. *Dowiedzieli się o połtory mili,*
   tam zdechły chłopom kobyły.
5. *U kowala na dole*
   lezą ci juz dwie kobyle:
6. *Jedna gniada, druga łysa,*
   jedna wcoraj, druga dzisiaj.
7. *A pies i sewc jednej myśli,*
   do tej łysej najprzód przyśli.
8. *Pies za skórę*
   i sewc za skórę.
9. *Sewcyk z wierzchu, pies od spodu,*
   bo nie chcieli cierpić głodu.
10. *Sewcyk na psa pomrukuje,*
    ze mu skórkę bardzo psuje:
11. *A mój piesku sary bury,*
    nie psuj ze mi aby skóry!
12. *A mój sewce,*
    kiej mi sie jeść chce.
13. *A mój piesku, neści chleba,*
    bo mnie skóry trzeba.
14. *Bo będę miał ze skóry rzemienie,*
    a z kopytów grzebienie,
    a ze łba latarnią,
    a z dupy safarnią,
    a z grzywy sitka,
    to będzie kobyła wszystka (!).

Pieśń, jak widać na pierwszy rzut oka, składa się z dwu części, mechanicznie zestawionych: z nieskładnej i niezupełnie zrozumiałej inwokacji, oraz z dialogu szewca i psa, wspólnie obdzierających ze skóry padlinę. Rzut oka drugi, przy znajomości pieśni „Jechał chłop do młyna", wskazuje, że dialog składa się również z dwu części, zespolonych jednak zgrabnie, tak że zakończenie, przeniesione tu z owej drugiej pieśni, sprawia wrażenie nie składnika obcego, doczepionego, lecz epilogu, konsekwentnie wyrastającego z samej sytuacji. W rezultacie więc analizy wstępnej przyjąć można, że po odrzuceniu inwokacji, tj. dwuwiersza wstępnego, i epilogu, tj. sześciowiersza końcowego, właściwy dialog, a więc zapewne pierwotny trzon pieśni — to dwanaście dwuwierszy od 2 do 13.

Czymżeż więc jest i skąd wziął się ów dialog? Niewątpliwie satyryczną pieśnią na szewców, jednym z utworów, które nierzadko występują w folklorze miejskim i wiejskim, jako wyraz antagonizmów międzycechowych na bruku miasta, a niechęci chłopa do rzemieśl-

[7] Dürr Durski J.: Misterna personata (1657), opracował... „Pamiętnik Teatralny" 1952 z. I, s. 88 i nst.

nika w oplotkach wsi[8]. Ponieważ antagonizmy te i niechęci, utrwalane tak w pieśniach satyrycznych, jak w komicznych anegdotach, trwały przez wieki, trudno na razie z charakteru omawianej piosnki wnioskować o jej wieku.

Na razie zaś mamy tylko jej tekst, którego analiza językowa i stylistyczna stanowić musi punkt wyjścia w rozważaniach i nad jej charakterem, i nad jej pochodzeniem. Analiza ta wykazuje pewne nieskładności kompozycyjne, które są wprawdzie zjawiskiem normalnym w pieśniach ludowych, tu jednak występują bardzo jaskrawo. Po inwokacji tedy, doczepionej mechanicznie, dialog rozpoczyna się od opisu „Chodzą sewcy po ulicy", wypatrując padliny. Dwa ustępy dalsze (7—8) przeskakują od szewców i ich zwyczajów do wypadku konkretnego, ujętego jako dialog między szewcem i psem, spotykającymi się przy Łysej, która padła u kowala. Obdzieranie kobyły wprowadza dalszą zmianę składniową, dotychczasowy „sewc" staje się zdrobniałym „sewcykiem". Wprawdzie mamy tutaj również „pieska" i „skórkę", te jednak zdrobnienia są chyba przypadkowe, wiążą się raczej z charakterem dialogu, nie odbiegają bowiem od toku opowiadania w tym stopniu, co przejście od szewców do szewca, od szewca zaś do szewczyka. Obserwacje te wiodą do przypuszczenia, że w tekście pieśni, niewątpliwie starej, nastąpiły jakieś przesunięcia składniowe, że w postaci jej pierwotnej, nie mającej inwokacji, a więc na wstępie dialogu, był zapewne wiersz z podmiotem w liczbie pojedynczej, a więc nie „szewcy" lecz „szewc" (względnie „szwiec"), a raczej — ze względu na wymagania rytmu — dwuzgłoskowy „szewczyk". Słowem, że dialog rozpoczynał się wierszem:

Chodzi szewczyk po ulicy,
nosi nożyk w rękawicy.

W konsekwencji również wiersze dalsze musiały mieć orzeczenie w liczbie pojedynczej, a więc „łazi", „pyta się", „dowiedział się", po czym naturalne było przejście do dwuwiersza 7: „A pies i sewc jednej myśli".

Przyjęty tutaj hipotetycznie pierwotny wiersz początkowy dialogu dziwnie przypomina incipit „tańca mieszczańskiego" w tabulaturze Jana z Lublina:

Szewczyk idzie po ulicy,
Szydełka nosząc.

Czyżby drwiąca piosenka mazowiecka, zapisana pod Mławą, była śladem owej starej, pochodzącej z połowy w. XVI? Pewności mieć tutaj nie można, za przypuszczeniem tym jednak przemawiają pewne względy, których zlekceważyć nie podobna. Pierwszy z nich to niewątpliwie archaiczny wygląd pewnych składników wariantu mławskiego. Dwuwiersz 5 ma starą liczbę podwójną „dwie kobyle", rym zaś dwuwiersza poprzedniego „półtory mili — kobyły" wydaje się podejrzany, w postaci bowiem staropolskiej brzmiałby on „półtory mile — kobyle", jeśli oczywiście i tutaj była liczba podwójna. Drugi — to niewątpliwy związek z omówioną poprzednio, szesnastowieczną pieśnią „Jechał chłop do młyna". Wzgląd trzeci to archaiczność stosunków przemysłowych czy rzemieślniczych, występujących w dialogu. Odtwarza on przecież tę fazę w dziejach rzemiosła polskiego, gdy szewc nie tylko sporządzał obuwie, ale zabiegając o materiał, występował okazyjnie jako „łupik" czy „łupiskóra", tj. zajmował się obdzieraniem skóry z zabitych czy padłych zwierząt. Wzgląd wreszcie czwarty, dodatkowy — to wyjątkowość zagadkowego wariantu mławskiego. Wzgląd to słaby na pozór, przeczą mu bowiem wywody, dotyczące pieśni „Jechał chłop do młyna", którą znamy w w. XIX z czterech wariantów. Coś podobnego powiedzieć można o piosnce, która prawi o kłopotach dziewczyny, pasającej woły. A to samo dotyczy np. pieśni komicznej „Poszła niewiasta z kurem do miasta", której tekst, drukowany w zbiorku „Pieśni tańce" w r. 1614, żyje po dzień dzisiejszy. Gdy się jednak śledzi żywotność pieśni z kręgu, do którego należy tylko co przytoczona, a więc pieśni popularnych z wczesnych lat w. XVII, stwierdza się stale, że w olbrzymiej większości uległy one zapomnieniu, że wypadki takie, jak trzy tutaj przytoczone, są wyjątkami. Dlatego też przykład żywotności pieśni „Jechał chłop do miasta" i stosunkowo duża ilość jej nowych wariantów nie może być argumentem obalającym pogląd, iż rzadkość wariantów, zwłaszcza tych, które są unikatami, jest dowodem sędziwego ich wieku.

Podane tutaj rozumowanie, mimo bardzo nikłej dokumentacji, pozwala jednak przyjąć, iż satyryczna piosenka mazowiecka „Chodzą szewcy po ulicy" wywodzi się z w. XVI i stanowi jakąś kontynuację „tańca mieszczańskiego", którego początek brzmiał: „Szewczyk idzie po ulicy".

[8] Typowym przykładem takiej drwiącej śpiewanki może być pieśń o sitarzach, zapisana w początkach w. XVIII w jezuickiej „silva rerum", niegdyś w zbiorach Załuskiego, zniszczonej w r. 1944. Tekst jej przedrukowała A. C. van der Kop w zbiorku „Pokłosie z rękopisów petersburskich. Dawne pieśni polskie" (Pamiętnik Literacki 1913, 12, s. 460, nr 15). Ze względu na jego pokrewieństwo z pieśniami „Jechał chłop do młyna" oraz „Szewczyk idzie po ulicy", godzi się go tutaj przypomnieć:

O cóż się sitarze pobili?
O marną rzecz, o marną rzecz, o ogon kobyli.
Nie bijcie się, sitarze, nie bijcie!
Urobicie z ogona dwie sicie.

I tak ci się sitarze zgodzili,
Z ogona dwie sicie urobili.

A w tym do nich przychodzi muzyka,
Mówiąc: — Trzeba ogona do smyka.
Tak sitarze zgody nie psowali,
Ostatek mu na smyki oddali.
Na dwie rzeczy ogona zażyto:
Na dobry smyk i na dobre sito.

O ANGIELSKIEJ PIEŚNI LUDOWEJ

(A. L. LLOYD: FOLK-SONG FOR OUR TIME. THE MARXIST QUARTERLY. STYCZEŃ 1954 R.)

Zmiany upodobań społeczeństwa bywają często zwodnicze, lecz już od jakiegoś czasu odnosi się wrażenie, że w Anglii odradza się zainteresowanie muzyką ludową, zainteresowanie głębsze i bardziej istotne aniżeli to, jakie występowało na początku bieżącego stulecia. Tysiące ludzi pracy, młodzież w szczególności, sięgają ostatnio do pieśni ludowej, szukając w niej widocznie zaspokojenia jakiejś głębokiej potrzeby kulturalnej. Jeszcze 5 lat temu nie do pomyślenia byłyby radiowe transmisje cyklu „Ballad i romansów" w BBC. I jeśli ten nowy ruch muzyczny zaczyna już wytwarzać swoją „kapliczkę", to jest to tylko — irytujący nieco — produkt uboczny szczerego, chociaż nie dojrzałego jeszcze entuzjazmu.

Ten nowy nawrót do muzyki ludowej jest — jak się wydaje — głębszy niż poprzedni, ponieważ cechuje go silniejsze powiązanie z masami ludowymi. Zainteresowania folklorystyczne sprzed lat 50 rozwijały się głównie wśród klasy średniej — „klerków", wychowawców, pastorów, snobów towarzyskich. Plotło się wtedy nonsensy i robiło wiele głupstw, lecz ruch ten miał również garstkę poważnych przedstawicieli, którym zawdzięczał ogromne osiągnięcia. Kiedy więc folklor muzyczny zaczęto z czasem traktować naukowo, nie zmalało, a przeciwnie, wzrosło znaczenie takich badań, jak na przykład Cecila Sharpa [1].

Współczesne jednak ożywienie zainteresowań folklorystycznych stanowi całkiem odmienne zjawisko, wyrosło ono bowiem na gruncie młodzieżowym w sposób, jak się zdaje, mniej lub więcej spontaniczny. Wyrosło w klubach młodzieżowych, w klubach tanecznych, na terenie związków zawodowych i kursów wieczorowych, słowem — pośród tych właśnie ludzi, którzy są prawymi spadkobiercami dziedzictwa muzycznego klas pracujących, zwanego u nas — w braku lepszego określenia — muzyką ludową. W artykule niniejszym postaram się rozważyć, co muzyka ludowa może tym właśnie ludziom dać i jaki może być w zamian ich wkład do tej muzyki. Problem ten jest nie bez znaczenia, nie tylko bowiem wiąże się ściśle z kwestią obrony naszej niezależności kulturalnej, lecz wyznacza też perspektywy ludowej twórczości muzycznej w Anglii.

Dwie cechy zasadnicze wyróżniają muzykę ludową spośród innych rodzajów twórczości muzycznej, a mianowicie: sposób wykonania i funkcja społeczna. Przez termin „sposób wykonania" rozumiem takie czynniki, jak przekazywanie ustne, ciągła zmienność materiału, rozmaite rodzaje techniki wokalnej i instrumentalnej (pentatonika szkocka, rytmy bułgarskie, zawodzenia andaluzyjskie itp.). Przez „funkcję" rozumiem powód śpiewania danej pieśni, znaczenie jej dla śpiewającego oraz to, co śpiewający ma nadzieję osiągnąć przez jej wykonanie (ułagodzenie złych mocy, pociechę po śmierci dziecka, umocnienie postawy bojowej strajkujących itp.).

Aż dotychczas burżuazyjni etnografowie muzyczni zwracali największą uwagę na formalne aspekty muzyki ludowej, niewiele zastanawiając się nad jej funkcją społeczną. Zapewne też z tego powodu, po latach narad i rozważań, nie zdołali oni jeszcze zdefiniować pojęcia muzyki ludowej i osiągnąć porozumienia na temat: co właściwie jest przedmiotem ich studiów. Co na przykład oznacza słowo „lud"? Czy jest to cały naród, bez względu na polityczne granice danego kraju — jak twierdzili niemieccy romantycy? (Tak więc każda pieśń ogólnie znana jest dla nich pieśnią ludową, jak np. ludową jest „Lorelei" — melodia Silchera do słów Heinego. Ciekawe, czym wobec tego jest „Abide with me" [2]?) Dalej: czy „lud" oznacza jedną klasę, powiedzmy: klasę pracującą, czy też — jak sądził Bela Bartók i wielu innych — obejmuje jedynie warstwę chłopską, którą materialne warunki bytu izolują od innych warstw? Im dalej posuwają się w tych rozważaniach folkloryści, tym silniej zaczyna socjologia warunkować krytykę artystyczną i tym mniej określone staje się pojęcie muzyki ludowej. Nic więc dziwnego, że etnografowie muzyczni chronią się w zaciszu swych gabinetów, gdzie mogą w spokoju studiować budowę fraz muzycznych i przeprowadzać analizę linii melodycznych, tak jakby krajali żaby. Lecz i tu także zakradają się trudności. Muzyka ludowa nie powstaje zazwyczaj w wygodnej formie zapisu nutowego, jak muzyka tzw. artystyczna. Jest ona przekazywana z ust do ust i poddawana ciągłym zmianom — przechodzi od pieśniarza do pieśniarza (jednemu może nie podobać się dana melodia, więc ją zmienia według własnego gustu, inny zaś tę melodię po prostu zapomina i wypełnia luki pamięci według własnego „widzimisię"). Materiał znajduje się więc najczęściej w stanie pewnej płynności i zmienności, o którą niejednokrotnie rozbija się sztywna, formalistyczna postawa etnografa muzycznego. Nawet bowiem w przypadkach, gdy ograniczy się on do jednej jedynej pieśni, natknąć się może na niezliczone jej warianty, odzwierciedlające różne odcienie muzyczne, psychologiczne i społeczne.

Marksistowscy badacze folkloru w ZSRR i w krajach demokracji ludowej mają tu olbrzymią przewagę nie tylko ze względu na to, że tradycje ludowe tych krajów znajdują się w pełni rozkwitu, ale dlatego także, że marksistowska postawa filozoficzna uzbroiła ich w metodę właściwego ujęcia nawet najbardziej zmiennego i płynnego materiału i dała teoretyczny podkład interpretacji społecznego charakteru muzyki ludowej. „Społeczeństwo kształtuje muzykę, a muzyka jednocześnie kształtuje społeczeństwo" — oto teza marksistów, proces zaś ten zaobserwować można w najbardziej przejrzystej i pasjonującej for-

---

[1] Sharp Cecil James (1859—1924) — wybitny angielski folklorysta, autor wielu prac o pieśni i tańcu ludowym.

[2] „Abide with me" — urywek pieśni religijnej Johna Keble'a z pierwszej połowy XIX w. Przypomina pieśń „Wszystkie nasze dzienne sprawy".

mie właśnie na przykładzie muzyki ludowej, poprzez którą przemawia do nas nie jakaś samotna, utalentowana jednostka, lecz szary, bezimienny kolektyw mas ludowych, którego potęga przenosi góry i sięga gwiazd.

Nie należy zapominać, że wielcy artyści-kompozytorzy — czy to w Europie, czy na Wschodzie — oddziaływają na nieznaczny tylko odsetek ludności świata. Pigmejka w Kongo zawodzi, by odegnać złe moce od polujących na słonie myśliwych; pasterz rumuński wygrywa na fujarce tkliwe zaklęcia, by zwabić z urwiska zabłąkaną owcę; oddział czarnych skazańców, okopujących kilometrowe rzędy krzewów na plantacji bawełny, szuka zapomnienia o swym losie w pieśni o „Janie - co - dawno - odszedł". Nikt z nich ani z milionów im podobnych nie zetknął się z wpływami kulturowymi dzieł wielkich ludzi. Muzyka dla nich mało ma wspólnego z zadowoleniem estetycznym. Jest to raczej rozpaczliwa potrzeba. Nic pomyślnie się nie ułoży, życie będzie nie do zniesienia bez właściwej muzyki lub — jak się też zdarza — bez właściwego tańca. Takie pieśni czy tańce mieć mogą wiele nawarstwień znaczeniowych i magiczny świat przez nie tworzony jest bezpośrednim przedłużeniem realnego świata. Potęga ich oddziaływania jest tak wielka, że nawet kiedy na skutek przemian społecznych ich znaczenie pierwotne staje się niezrozumiałe — pokolenia śpiewaków i tancerzy odczuwają je wciąż jeszcze intuicyjnie. Tak na przykład młody wykonawca „calusari" na Festiwalu w Bukareszcie nie wierzy już z pewnością, że jego taniec zapewnić może dobry chów bydła i urodzaje, chociaż jego starszy brat mógł w to wierzyć jeszcze 10 lat temu. Pomimo to jednak, porywająca magia tego tańca znajduje oddźwięk zarówno u wykonawcy, jak i u widzów, nawet jeśli ich skojarzenia biegną raczej w kierunku nawozów sztucznych i traktorów niż w kierunku nasienia i bawołów wodnych.

Wszędzie chyba na świecie taka muzyka o określonej funkcji społecznej stanowi znaczną część repertuaru pieśniarza ludowego, lecz nie to bynajmniej pociągało dawniejszych etnografów muzycznych, którzy przyjęli romantyczny pogląd Herdera, że: „wszyscy ludzie, którzy nie zetknęli się jeszcze z kulturą — to śpiewacy. Natura stworzyła człowieka swobodnym, pogodnym, rozśpiewanym. Sztuka i społeczeństwo uczyniły go zamkniętym w sobie, nadąsanym, niemym". Ludzie takich przekonań uważali, że pieśń ludowa musi to być coś prostego, prymitywnego, coś tak spontanicznego — jak śpiew ptaka na gałęzi. Szukali w niej naiwności i wdzięku.

Pamiętać zresztą trzeba, że większość dawniejszych zbieraczy pieśni ludowych traktowała swe zajęcie jako po prostu miłą rozrywkę. Byli wśród nich liczni duszpasterze, pełni zapału ku zbrataniu się ze swą trzódką, były stare panny, jeżdżące z pasją na rowerze. To, co im się najwięcej podobało, pieśni, które zbierali najchętniej — były to często właśnie najmniej reprezentatywne pozycje ludowego repertuaru. Pieśni, które lubią zbieracze folkloru, to często nie te wcale, które interesują samych spadkobierców tradycji ludowej. W pewnych krajach Europy wschodniej pieśniarze ludowi nabrali nieodpartego wstrętu do zbieraczy, ci bowiem prześladowali chłopów błaganiami o rzadkie, stare kantyczki żałobne, zapomniane na wsi już od lat. Jeśli chodzi o przeciętne zbiory pieśni ludowych, to stanowiły one zwykle najbardziej bezbarwną część repertuaru krajowego, część odpowiadającą zresztą najściślej stylowi utworów artystycznych najwięcej w danym okresie drukowanych. Większość dawnych zbieraczy folkloru spychała na ostatni plan materiał związany w sposób najbardziej bezpośredni z życiem pieśniarza i najczęściej przezeń wykorzystywany, jak piosenki śpiewane przy pracy, nawoływania oraczy, zawołania pasterskie czy kołysanki. Wielka Brytania lepiej została pod tym względem potraktowana niż szereg krajów Europy zachodniej. Pewne szczególne właściwości historii rozwoju społecznego tego kraju sprawiły, że angielskie tradycje ludowe bogatsze są w pieśni rozrywkowe niż „funkcyjne". Niezależnie od tego już stosunkowo wcześni badacze, jak Lucy Broadwood, wykazywali żywe zainteresowanie na przykład dla okrzyków ulicznych, co bez wątpienia wydawać się musiało komiczne kompilatorom zbiorów pachnących myszką i lawendą, w rodzaju takich, jak „Ucieszne pieśni staroświeckie" lub „Piosnki Babuni". Pogardzane i zaniedbywane były również tradycyjne nie pisane pieśni pochodzenia zazwyczaj anonimowego, które odzwierciedlały warunki społeczne środowisk miejskich i przemysłowych. Dla przeciętnego miłośnika folkloru pieśń tym była lepsza, im bardziej była wiejska. Najlepsza zaś była stara pieśń wiejska, nadająca się do wykonania w toalecie wieczorowej na estradzie sali koncertowej. W wyniku tego do dziś ci spośród nas, którzy znają muzykę ludową tylko z popularnych jej zbiorów, mają całkiem wypaczone pojęcie o tym, jak właściwie ona wygląda. Nagrania autentycznych „negro spirituals" znajdujące się w płytotece Biblioteki Kongresu (Biblioteka Narodowa w Waszyngtonie — przyp. tłum.) to prawdziwy szok dla tych, którzy znali „spirituals" jedynie w wersjach koncertowych.

Właśnie na podstawie drukowanych zbiorów erudyci niemieccy doszli 40 czy 50 lat temu do wniosku, że muzyki ludowej właściwie nie ma. John Meyer obdarzył ten śmiały wniosek wymowną nazwą: „teoria zapożyczeń". Według teorii tej wszelka sztuka tworzona jest na najwyższych szczeblach hierarchii społecznej. Prosty lud nie jest zdolny czegokolwiek stworzyć. Odbiera on po prostu ze sztuki to, co przesącza się do niego z warstw wyższych, i przechowuje to jeszcze w długi czas potem, gdy klasa panująca dany gatunek sztuki już zarzuciła. Naturalnie pieśń artystyczna, raz przejęta przez prostego człowieka, nie pozostaje nadal taka sama. Lud, nie mając pojęcia o integralności dzieła sztuki ani też żadnego dlań poszanowania, przerabia pieśń bez skrupułów. Przez nieumiejętność pieśniarzy, przez ich nieudolność pamięciową i tendencję mieszania kilku utworów — materiał muzyczny zostaje w końcu zniekształcony do niepoznania, zostaje doszczętnie „ześpiewany". W taki właśnie sposób pieśni trubadurów i minnesaengerów stały się w wieku XVI pieśniami ludowymi, a pieśni poetów osiemnastowiecznych upowszechniły się w XIX stuleciu. Hans Naumann ukuł frazes dla określenia tego procesu: „zatopione wartości kulturalne" („gesunkenes Kulturgut") i określenie to stało się odtąd hasłem tych wszystkich badaczy folkloru, którzy nie wierzyli, by rolnik z Oklahoma, węgierska służąca lub górnik z Durham byli zdolni do stworzenia swych własnych pieśni. Antydemokratyczny charakter tej

teorii zachwycał nazistów, a obecnie bardzo odpowiada faszystowskim specjalistom od folkloru, na przykład w Hiszpanii, którzy uważają, jak się zdaje, za swój obowiązek „ocalić od ludu muzykę ludową".

Teoria niełatwo umiera, nawet gdy łatwo jest wykazać jej z gruntu fałszywe założenia. Tradycja ustna ma zdolność przyswajania sobie obszernego i różnorodnego materiału i niewątpliwie repertuar pieśniarzy ludowych w Europie — w jej krajach zachodnich w szczególności — zawiera liczne pieśni wywodzące się ze źródeł kulturalnych. Najprawdopodobniej zawiera on jednak o wiele więcej takich, które nie mają żadnych powiązań z tzw. muzyką artystyczną. Słusznie pyta dowcipny krytyk francuski: „Jeśli wszystkie pieśni ludowe pochodzą ze źródeł artystycznych, to skąd wzięła się pentatonika? Od Debussy'ego?"

Około r. 1910 Meyer i jego zwolennicy ogłosili z triumfem, że są na drodze wyśledzenia prototypów kulturalnych około 1700 drukowanych niemieckich pieśni ludowych. W tym samym czasie Bartók tłukł się jakimś konnym wehikułem po wyboistych drogach Węgier i Rumunii, po wsiach, gdzie przepaść społeczna pomiędzy biedotą i posiadaczami, analfabetami i wykształconymi była tak wielka, że na zachodzie Europy, z wyjątkiem może Hiszpanii, trudno byłoby sobie coś podobnego wyobrazić. Bartók zrozumiał wtedy — szczególniej w Rumunii — że natknął się oto na skarby muzyki całkiem różne od wszystkiego, co tworzono dla klas uprzywilejowanych, na pieśni wykonywane nie dla przyjemności wyłącznie, w których sztuka nie jest jedynym władcą, a piękno jedynym celem, na pieśni tworzone i wykonywane, ażeby złagodzić troski, ulżyć tęsknotom, zaspokoić potrzeby ludzi. Była to muzyka o bezpośredniej funkcji społecznej. Bartók wprawdzie poszedł drogą ściśle muzykologicznych badań pieśni ludowej — nie biorąc pod uwagę jej pozostałych aspektów, osiągnął on jednak na tej drodze cenne wyniki. Inna rzecz, że posunął on swą metodę za daleko. Proporcje królowej piękności nie dają jeszcze pojęcia, jaka jest naprawdę ta kobieta. Badacz folkloru pamiętać powinien, że pieśń ludowa jest tylko zewnętrzną formą ładunku ideowego, jaki istnieje w umysłach tworzących i śpiewających ją ludzi. Powstaje ona dzięki określonym warunkom społecznym, dzięki pewnym potrzebom, pragnieniom i światopoglądom, a jej forma uwarunkowana jest również przez światopogląd i technikę twórcy, przez jego środowisko i — w pewnym stopniu — przez dostępny mu materiał do wykonywania instrumentów itd. Stosunek formalistyczny, polegający jedynie na precyzyjnej analizie melodii, pomija zbyt wiele czynników i jest niewystarczający nawet dla celów muzykologicznych.

Mówi się często, że zasadnicza różnica między muzyką ludową a tzw. artystyczną polega na odmiennej technice czy sposobie rozpowszechniania: muzyka ludowa przechodzi z ust do ust, od człowieka do człowieka, podlegając wszystkim przemianom, jakie proces taki za sobą pociąga, podczas gdy muzyka tzw. artystyczna przekazywana jest w formie drukowanej, przy czym oznaczone są wyraźnie wskazówki kompozytora dotyczące jej wykonywania. Bardzo możliwe jednak, że różnicą dużo ważniejszą jest bliższe powiązanie pieśni ludowej z życiem dnia codziennego, fakt, że skrojona jest ona na miarę bieżących pragnień, potrzeb, zwycięstw i klęsk, opiewa wznoszenie stodoły, chłostę więźnia, stemplowanie nowego pokładu w kopalni. Pod względem tej potocznej służebności — uczona, zawodowa muzyka nie może konkurować z pieśnią ludową. W swym oddziaływaniu emocjonalnym jednakże pieśń ludowa nie jest mniej trwała niż muzyka tzw. artystyczna. Uczonego badacza energii atomowej do łez może wzruszyć dziewczyna śpiewająca „Kukułkę".

Nie wszystkie pieśni ludowe spełniają oczywiście zadanie bezpośrednie. Jedynie w społeczeństwach prymitywnych zdarza się, że na repertuar pieśniarza składają się wyłącznie niemal pieśni użytkowe. W tradycjach, takich jak np. angielskie, pieśń ludowa przybierała w coraz większym stopniu charakter lekki i rozrywkowy. Jednak wiele pieśni lirycznych powstało w praktycznym celu ulżenia sercu śpiewającego i ukojenia umysłu. Indianin z And argentyńskich wyraża jasno powód swego śpiewu.

Nie śpiewam ja dla śpiewania
ani że mam piękny głos,
tylko śpiewam dla wygnania
z serca mego starych trosk.
Nie wiem, co me troski trzyma,
że opuścić nie chcą mnie.
Wczoraj je puściłem z dymem,
dzisiaj znów — spotykam je...

Tradycja brytyjska obfituje w pieśni, których celem jest wyrażenie zawodu miłosnego, co daje ulgę śpiewającemu. Ludzie słabej nawet znajomości pieśni ludowych znają dobrze takie np. strofy:

Chciałabym, by właśnie ono
na rękach ojca śmiało się,
a mnie na zawsze szumiał las,
gdy będę leżeć w wiecznym śnie...

lub:

Na wysokiej siedzę murawie, gdzie ciche wody w dole,
I najmilszy mój — zda się — płynie skrajem nieba i mórz.
Mam dzieciątko u piersi, mam u kolan pacholę.
I mam w sercu tęsknotę za mym chłopcem, co w Niemczech już...

Mniej znane, lecz często mocniej ilustrujące służebność muzyki ludowej są pieśni, które opiewają w sposób bezpośredni walkę klasową, tzw. „pieśni protestu". Pieśni protestu stanowią kategorię bardzo często występującą w repertuarze pieśniarzy ludowych różnych części świata, chociaż i tych pieśni drukowane zbiory niewiele zawierają. Dwa mogą być tego powody: redaktor zbioru unikać może pieśni takich jako niewłaściwych lub też — co jest bardziej prawdopodobne — pieśniarz ludowy po prostu ich zbieraczowi nie śpiewa, bojąc się urazić szlachetnego gościa. Pieśni takie bywają wyzywające:

Bierzesz mą pracę, a kradniesz pot krwawy,
dajesz strawę nieświeżą i miedziak plugawy,
bo jestem Murzyn, ot, co!
Biały człowieku, ty, biały — siedź w cieniu.
Ja — w skwarze słońca spotniały pcham brzemię,
bo jestem Murzyn, ot, co!
Niech wstanie robak, kot lwu skoczy do piersi.
Niech przyjdzie piekło! Nie boję się śmierci,
bo jestem Murzyn, ot, co!

Bywają też serdeczne zaklęcia, jak pieśń żony górnika patrzącej na dzieci strajkujących, boso, w deszcz

idące do „głodnej kuchni": „Kiedy przeszły, usiadłam po prostu przy stole, nie wiedząc, czym by spróbować się zająć. W końcu zaczęłam śpiewać, chcąc wyrazić jakoś to, co czułam. Pieśń płynęła wprost z serca, nie tylko z ostrza pióra." Oto zakończenie tej piosenki:

O, nie schodźcie już pod wzgórze,
gdzie nad głową zawisł kamieniołom,
za koks, karbid pracujecie tak dużo,
gdy dzieciątko wasze — o chleb woła.
O, słuchajcie, przyjaciele, robotnicy,
posłuchajcie dobrej rady mojej.
Już nie pchajcie! Nie ładujcie! Dość krwawicy!
Niech wam zarobek wasz wpierw żyć pozwoli.

Bywają wreszcie pieśni satyryczne, jak zjadliwy duet pt. „Właściciel kopalni i żona górnika" — pieśń, która krążyła podawana z ust do ust już od stu przeszło lat wśród górników Durham, nim ukazała się wreszcie w druku w r. 1952. Odkrycia w tych okręgach, gdzie stosunki między zbieraczem pieśni ludowych a pieśniarzami są swobodne (nie podlegają specjalnym zahamowaniom), zdają się wskazywać, że ilość pieśni protestu — o najrozmaitszym charakterze — przerasta najśmielsze oczekiwania.

Zagadnienie stosunków między folklorystą a wykonawcą pieśni jest szczególnie ważne ze względu na powiązania z kardynalnym problemem badania pieśni ludowej. Nie rozważając nawet romantycznej teorii, że wszystkie pieśni ludowe wywodzą się z jakiejś mitycznej „twórczości zbiorowej", oraz teorii tzw. „realistycznej", że są one wszystkie odziedziczone ze źródeł kulturalnych, stajemy wobec pytania: kto puszcza w obieg nową pieśń ludową i w jaki sposób? Wielu badaczy uważa, że nie istnieje żaden realny autor prawdziwej pieśni ludowej, i czynią oni anonimowość — podstawową cechą tej pieśni, tak jakby pieśń przestawała być ludowa w dniu, gdy przypadkiem wyjdzie na jaw imię jej skromnego autora. Brytyjscy badacze folkloru niewiele mieli jednak szczęścia w swych wywiadach dotyczących autorstwa świeżo powstałych pieśni ludowych. Może za małe bywało zaufanie między pytającym a informatorem. Może też badacze owi mieli za ciasny punkt widzenia na to, co stanowi pieśń ludową.

Najdobitniejszym przykładem takiego samoograniczenia są zbieracze folkloru — a stanowią oni, prawdę mówiąc, większość zbieraczy zachodnich — którzy za jedynie godny uwagi uważają materiał wiejski i którzy odmawiają w ogóle nazwy „pieśń ludowa" utworom miejskim, choćby one były przekazywane z ust do ust, którzy wreszcie uważają za stosowne ignorować wszystkie dane historyczne, świadczące o wzajemnym przenikaniu pieśni pomiędzy klasami niższymi miast i wsi. Tymczasem masy pracujące miast i miasteczek odegrały niewątpliwie olbrzymią rolę w kształtowaniu się pieśni ludowych, i to nie tylko w krajach takich jak Wielka Brytania,. ale także w krajach wschodnioeuropejskich, gdzie — jak to niektórzy zbieracze usiłują nam wmówić — chłopi żyją rzekomo w zamkniętym świecie cywilizacji wiejskiej, w całkowitym odcięciu od wysokiej czy niskiej kultury miasta. Sądzę, że wpływ miejskiej klasy robotniczej na całokształt dziedzictwa pieśni ludowych to pociągający problem do przestudiowania. Jest on ważny szczególnie dlatego, że jeżeli pieśń ludowa ma jakąś przyszłość przed sobą, to przyszłość ta leży w rękach robotników miejskich.

Nie należy zapominać, że zainteresowanie muzyką ludową, które odżyło ostatnio na nowo, ma — częściowo przynajmniej — podłoże polityczne. Wielu z nas wierzy, że muzyka stać się może siłą przyczyniającą się do postępu ludzkości. Ponieważ zaś muzyka ludowa powstaje bezpośrednio na gruncie codziennych doświadczeń i pragnień ludu pracującego — pieśń ludowa stanowić może potężny środek nie tylko zilustrowania warunków bytu człowieka, lecz także dodania mu otuchy w marszu drogą postępu. Pieśń ludowa stanowi też najprawdziwiej i najgłębiej narodowy wyraz naszej kultury muzycznej, w momencie zaś gdy kultura ta znajduje się w poważnym niebezpieczeństwie utraty swej niezależności, powinniśmy zmobilizować wszystkie jej wartości, by stanowić mogły jej obronę. Pewien wybitny etnograf muzyczny rzucił niedawno uwagę: „Słyszałem, że niektóre związki zawodowe zainteresowały się ostatnio popularyzowaniem muzyki ludowej. Czyżby to był przypadek, że są to właśnie związki najbardziej bojowe?" Zapewnić go możemy, że to przypadkiem nie jest.

Kapitalizm obszedł się po macoszemu z tradycją pieśni ludowej, dzisiaj jednak istnieją nie tylko możliwości odrodzenia zainteresowań muzyką ludową, lecz również kształtuje się znacznie wyraźniej niż np. za czasów Cecila Sharpa problem odrodzenia samej twórczości w całym bogactwie nowych form. Angielskie rodzime motywy muzyczne należą do najsilniej przemawiających, najpiękniejszych w Europie, a mamy też, jak się zdaje, liczne audytorium — ludzi młodych, spragnionych kultury, którzy z zapałem słuchać będą pieśni ludowych i co ważniejsze, chętnie włączą je do własnego repertuaru, czyniąc z nich część osobistego dorobku kulturalnego.

Czy wymienione okoliczności mogą doprowadzić do odrodzenia ludowej twórczości muzycznej? Zobaczymy. Warto tu jednak zauważyć, że chociaż stary repertuar pieśni ludowych stracił po większej części szeroką, powszechną popularność w ciągu XIX w., sam proces ustnego przekazywania pieśni pozostał, aczkolwiek w formie zmienionej przez nowe warunki społeczne.

Stosunkowo niewielu ludzi właściwie uczy się piosenek z nut. Radio i patefon uważać należy za zwielokrotnienie, i to olbrzymie zwielokrotnienie środków ustnego upowszechniania pieśni. Młody człowiek, który w swej klitce na przedmieściu próbuje wygrać na trąbce melodię usłyszaną przez radio i któremu ani się śni grać dokładnie to, co usłyszał, lecz postanawia improwizować, naginać melodię do swej własnej fantazji, nie odtwarza może jeszcze „muzyki ludowej", lecz powtarza z pewnością pewien proces techniczny, który byłby czymś bliskim i zrozumiałym dla dawnego galicyjskiego dudziarza lub grającego na bębnie mieszkańca Uzbekistanu. Chłopak ten wie, co lubi, potrzebuje tylko jakiegoś materiału muzycznego, na którym warto fantazjować.

Na konferencji Międzynarodowej Rady Muzyki Ludowej w r. 1952 wybitny muzykolog amerykański, Karol Seeger, wypowiedział ciekawą myśl na temat odrodzenia muzyki tradycjonalnej w społeczeństwie uprzemysłowionym:

„Jeżeli... wspólny cel ostateczny stanowi maksimum ciągłości pomiędzy najlepiej nam znaną muzyką przeszłości a najlepszym, co możemy sobie na przyszłość wyobrazić, mamy tu do czynienia ze znalezieniem jakiegoś znaku równania pomiędzy tym, co ludzie zechcą przyjąć od swych przodków, a tym, co tworzyć będą dla siebie i dla swych dzieci. Dlatego też nie chodzi o to, jak popularyzator muzyki ludowej ocenia obecny stan rzeczy pod tym względem. Musi ten stan rzeczy przyjąć jako określoną daną ilościową i traktować jako bazę dla dalszego dorobku. Bazą tą będzie niewątpliwie jakiś konglomerat arii operowych, muzyki salonowej, pieśni popularnych różnych wieków i różnego autoramentu, materiału ludowego i pseudo-ludowego... oraz — o czym nie należy zapominać — komercjalna eksploatacja całości. Niestrawne? Wcale nie. Tradycja ustna przetrawić potrafi każdy materiał, dajcie jej tylko dość czasu."

Tym, którzy by sądzili, że jeśli chodzi o robotników przemysłowych, źródła twórczości ludowej są już wyschnięte, dodać może otuchy rzut oka na lata trzydzieste bieżącego wieku w Ameryce. Kiedy bojowy ruch związkowy ogarnął fabryki włókiennicze i kopalnie węgla na południu, rozpoczął się wśród robotników przemysłowych, którzy zachowali wciąż jeszcze tradycyjną kulturę ludową, pęd w kierunku tworzenia nowych pieśni. Była to epoka bardów ludowych, z których najwybitniejszego — robotnika sezonowego ze stanu Oklahoma, nazwiskiem Woody Guthrie, pewien zbieracz folkloru określił jako „najlepszego spośród znanych nam z nazwiska kompozytorów ballad ludowych". Autorkami wielu pieśni były tkaczki z Karoliny Północnej, Ella May Wiggins i „Ciotka Molly" Jackson, żona górnika z Kentucky. Guthrie stanowi jako pieśniarz — specjalny problem dla etnografa muzycznego o postawie akademickiej. Rozwijał się on muzycznie w ramach tradycji ludowej. Jego technika i styl twórczy są typu tradycjonalnego. Czy mamy więc przyjąć, że był on pieśniarzem ludowym, póki pracował jako robotnik sezonowy, a przestał być nim, gdy przeniósł się do miasta? Czy jest on autorem ballad ludowych, dopóki pieśń kształtuje się w jego wyobraźni, a przestaje być nim w chwili, gdy sięga po maszynę do pisania?

Ludzie ci i całe masy innych, znanych i anonimowych, wzbogacili amerykański dorobek pieśni ludowych o setki, może tysiące utworów. Styl niektórych z nich jest głęboko przesiąknięty najstarszymi tradycjami ludowymi, inne więcej mają wspólnego z katarynką czy szlagierem filmowym, wszystkie jednak opisują warunki i dążenia współczesnych mas ludowych — społeczeństwa przemysłowego — i stanowią materiał, który w syntezie dać może wymowny pomnik tradycji naszych czasów, podobnie jak nasze tradycje przeszłości wchłaniały różnorakie prądy muzyczne i wzbogacały się nimi.

Nowy ruch muzyczny, nastawiony na pieśń ludową, jaki zrodziła bojowa atmosfera związkowa w początkowym okresie CIO[3], nie ograniczał się tylko do rozśpiewanego Południa. Kierownictwo tego ruchu przeszło szybko w ręce mieszkańców miast. Nastąpiło szerokie spopularyzowanie chórów amatorskich i ta nowa fala śpiewu, która chwilowo opadła pod naporem „makkartyzmu" w Stanach Zjednoczonych — dała się odczuć szczególnie silnie w Wielkiej Brytanii. Jest to przykład pocieszający, dowodzi bowiem, że aby poruszyć masy miejskie, nie trzeba odwoływać się do parodii hymnu Armii Zbawienia lub do salonowej ballady. Robotnik zakładów odzieżowych w Brooklynie czy mechanik samochodowy z Dearborn umieją, jak się okazuje, znaleźć upodobanie w starych pieśniach tradycjonalnych, nawet w pentatonice, i umieją też urabiać sobie własne pieśni drogą współczesnej adaptacji motywów tradycjonalnych. Naturalnie pieśni takie są często surowe i nietrwałe. Pewna ich ilość ma jednak tyle wyrazu, że przemawia do wyobraźni pieśniarzy, rozpowszechnia się i zaczyna żyć życiem charakterystycznym dla prawdziwej pieśni ludowej: życiem zmian i adaptacji.

Jeśli chodzi o brytyjską przemysłową pieśń ludową, to sami nie bardzo jeszcze wiemy, co posiadamy. Jest to dziedzina prawie jeszcze nie zbadana, lecz nawet te powierzchowne dane, jakie mamy o pieśniach górniczych, stanowią dostateczny dowód na to, że kopalnie są znacznie bogatsze w pieśni ludowe, niżby można było przypuszczać. Chodzi nam tu jednak nie tylko o pieśni ludowe przeszłości. Chodzi o pieśń ludową naszej rzeczywistości, o pieśń aktualną dla życia codziennego robotników miejskich, o pieśń taką, jaka zaczęła się kształtować tuż przed wojną w USA. W Wielkiej Brytanii grunt dla podobnego odrodzenia jest przygotowany. Niedaleki jest już może wstrząs, który spowoduje rozkwitanie tej nowej pieśni ludowej.

Tłumaczyła Anna Morawska

---

[3] Congress of Industrial Organisations — przypis tłumaczki.



Ryc. 1. Ekspozycja Ogólnopolskiej Wystawy Sztuki Ludowej w Lublinie.

SZTUKA LUDOWA NA WYSTAWACH W LUBLINIE

(lipiec — sierpień 1954 r.)

ROMAN REINFUSS

W związku z uroczystościami, które z okazji 10-lecia PKWN odbyły się w dniu 22 lipca rb. w Lublinie, została tam otwarta Centralna Wystawa Rolnicza, ilustrująca dotychczasowe osiągnięcia Polski Ludowej w zakresie produkcji rolnej i hodowlanej, dająca obraz postępu, jaki w ciągu tego okresu zaszedł w dziedzinie mechanizacji w rolnictwie.

Obok zagadnień gospodarczych, które zgodnie z założeniami wystawy stanowiły trzon ekspozycji, uwzględniono również w sposób szeroki i inne zagadnienia z życia wsi; wśród nich bardzo istotne miejsce zajmowała ludowa twórczość artystyczna. W odrestaurowanym starym Zamku Lubelskim znalazły się dwie niezależne od siebie wystawy, z których jedna dawała przegląd ludowej twórczości plastycznej województwa lubelskiego, druga zaś obejmowała swym zakresem terytorium całej Polski, nie wyłączając również Lubelszczyzny. Poza działami specjalnymi, przedmioty z zakresu sztuki ludowej spotkać było można w innych działach wystawy, gdzie użyto ich dla dekoracji i ożywienia ekspozycji.

Przystąpmy do omówienia poszczególnych zespołów wystawowych, eksponujących zabytki sztuki ludowej.

WYSTAWA SZTUKI LUDOWEJ WOJ. LUBELSKIE

Założeniem tej wystawy, zorganizowanej przez Wydział Kultury WRN w Lublinie, było pokazać współczesną twórczość ludową na terenie województwa, jedynie w pewnych działach — jak np. stroje ludowe, hafty czy meble — opierając się na materiale zabytkowym. Ekspozycję, na którą przeznaczono dwie niezbyt wielkie sale, rozpoczynała mapa województwa z zaznaczonymi ośrodkami tkackimi, ceramicznymi, miejscowościami, gdzie występują wycinanki czy pająki. Dalej pokazano kolejno stroje, hafty i tkaniny dekoracyjne, wyroby garncarskie i koszykarskie, kilka okazów rzeźby w drzewie, wycinanki, na zakończenie zaś — serię zdjęć fotograficznych przedstawiających niektórych twórców ludowych Lubelszczyzny, mapę miejscowości, gdzie odbyły się w okresie 10-lecia konkursy i wystawy sztuki ludowej, mapę ilustrującą dotychczasowe poszukiwania terenowe, prowadzone przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS, kilka zdjęć z tych prac oraz szereg publikacji i wycinków z prasy, odnoszących się do ludowej twórczości artystycznej Lubelszczyzny.

Przedstawiony tu w skrócie scenariusz wystawy wskazuje na to, że organizatorzy pragnęli stworzyć pewną całość, ilustrującą możliwie wszechstronnie twórczość plastyczną ludu Lubelszczyzny.

Studiując poszczególne działy wystawy, dostrzegliśmy jednak znaczną przypadkowość w dysponowaniu

materiałem. Weźmy jako przykład strój. Na wystawie mimo szczupłości miejsca aż dwa ekrany poświęcono na pokazanie ubiorów kobiecych z powiatu włodawskiego, ubiór biłgorajski reprezentowała męska biała płótnianka, zajmująca znaczną część ekranu, mimo że dla zwiedzających nie przedstawiała w oderwaniu od reszty ubioru nic specjalnie ciekawego. W ogóle wydaje mi się, że wobec równocześnie otwartej w miejscowym Muzeum specjalnej wystawy strojów ludowych — w omawianym tu pokazie sztuki ludowej Lubelszczyzny można było raczej zrezygnować z ubiorów, zwłaszcza że stroje włodawskie i biłgorajskie były w Muzeum bogato reprezentowane. Uzyskałoby się w ten sposób więcej miejsca na ekspozycję innych działów, które zostały tu nadmiernie ścieśnione i wskutek tego nie dawały pełnego obrazu bogactwa, z jakim spotykamy się na terenie Lubelszczyzny. Oprócz bardzo ciekawej i wartościowej kolekcji haftów biłgorajskich można by np. pokazać większą serię haftów na tiulu (czepce i „półczepki"), a przede wszystkim tkanin, które na wystawie podane zostały w wyborze dość słabym, ograniczono je tu bowiem głównie do pasiaków i kraciaków. Wystawiono więc kilimy służące do przykrywania łóżek, zwłaszcza zaś starsze, tkane w szerokie pasy pasiaki ubraniowe, używane na zapaski czy spódnice. Tkaniny te, utrzymane w dość jednolitej ciemnej tonacji, ciążyły nad całością wystawy, wnosząc nastrój smutku, którego niewątpliwie dałoby się uniknąć, gdyby więcej uwagi zwrócono na kolorystyczny dobór eksponowanych tkanin. Niewątpliwie niesłusznie potraktowane zostały na wystawie młodsze od pasiaków tkaniny przetykane, które w północnych powiatach województwa lubelskiego rozpowszechniły się od lat kilkudziesięciu. Dwie tego rodzaju tkaniny (tzw. „pleciuchy") o wzorach geometrycznych umieszczone zostały w ciemnym przejściu wiodącym na salę wystawową, trzecią zastosowano jako tło dla portretów, skutkiem czego została ona stracona jako jeden z elementów ekspozycji. Tkane w geometryczne wzory „pleciuchy" nie są jedynymi przykładami lubelskich tkanin przetykanych, obok nich występują również kilimy lniano-wełniane, tkane w „kule", „gwiazdy", „róże" i inne, które swymi śmiałymi zestawieniami barwnymi przyczyniłyby się znacznie do ożywienia wystawy i — co ważniejsze — dałyby rzeczywisty obraz współczesnego tkactwa dekoracyjnego Lubelszczyzny.

Podobnie jak z tkactwem, przedstawiał się na wystawie problem ceramiki. Województwo lubelskie zalicza się do tych obszarów Polski, gdzie ludowe garncarstwo jest jeszcze najżywsze i najbardziej różnorodne. Na wystawie spośród ważniejszych ośrodków garncarskich zaprezentowano Łążek, Baranów, Białą Podlaską, Urzędów, Firlej, Krasnobród, ale nie pokazano np. Parczewa czy Pawłowa, gdzie szeroki wachlarz wyrobów — od siwaków Mikołaja Pilipczuka aż do malowanych naczyń wyrabianych przez garncarzy zrzeszonych w spółdzielni — stanowi ciekawy materiał do ekspozycji problemowej. Zastrzeżenia budzi również dobór materiału ilustrującego dorobek poszczególnych ośrodków czy garncarzy. I tak np. z wyrobów Kazimierza Rogowskiego (Biała Podlaska) pokazano tylko ceramikę, którą garncarz ten wyrabia jedynie na konkursy, wystawy czy na sprzedaż do miasta, brakło natomiast gładzonych siwaków, które stanowią jego zwyczajną produkcję dla wsi, skutkiem czego obraz twórczości Rogowskiego został przedstawiony w sposób jednostronny. Poza tym Rogowski nie jest jedynym garncarzem w Białej Podlaskiej, prócz niego pracował tam jeszcze Antoni Czeczelewski (zmarł przed paru miesiącami), a w niezbyt odległym Sielczyku pracuje do dziś bardzo uzdolniony Jakub Czeczelewski. Zestawienie produkcji tych trzech garncarzy dałoby należyte wyobrażenie o ośrodku garncarskim w Białej Podlaskiej i stanowiłoby właściwe tło dla oceny wyrobów Rogowskiego.

Podobne niedociągnięcia wykazuje ekspozycja wyrobów z Baranowa, które reprezentowane są wyłącznie przez ceramikę Bolesława Dąbrosza, pokazaną w zbyt dużej ilości, podczas gdy inni garncarze z tego ośrodka w ogóle nie zostali uwzględnieni.

Nieporozumienie zachodzi również w doborze materiałów ilustrujących wyroby z Bidaczowa i Urzędowa. Bidaczów, jeden z ważniejszych ośrodków garncarskich pow. biłgorajskiego, założony w połowie XIX w. przez emigrantów z Medyni Głogowskiej (woj. rzeszowskie), produkuje siwaki i skąpo glazurowane naczynia czerwone, skromnie zdobione, ale za to wyróżniające się doskonałą formą. Na wystawie tę tradycyjną ceramikę bidaczowską reprezentowały wyroby Józefa Lewkowicza (ryc. 2), ale obok nich pokazano również zdobione plastycznie dzbanki, zupełnie z miejscową tradycją nie związane, które od paru lat wyrabia (wyłącznie na konkursy i wystawy) Jan Welc z Bidaczowa, podpatrzywszy z fotografii sposób dekoracji stosowany przez Józefa Witka z Urzędowa. Urzędów jest to stary ośrodek garncarski w powiecie kraśnickim, wyrabiający dawniej — prócz siwaków i nie zdobionej, skąpo glazurowanej ceramiki czerwonej użytkowej — również zabawki odpustowe i kropielniczki. Pod wpływem konkursów, jakie od szeregu lat odbywały się na terenie Lubelszczyzny, niektórzy z urzędowskich garncarzy — głównie bracia Jerzy i Paweł Witkowie (ryc. 9) — zabrali się do produkcji ceramiki artystycznej, wyrabiając z gliny ciekawe w swym prymitywie kompozycje figuralne o tematyce rodzajowej (np. wesele garncarskie), czy aktualnej (orka traktorem) itp. Obok tych wyrobów, które — podobnie jak figurki iłżeckie czy medyńskie — mają charakter pewnego rodzaju galanterii ceramicznej, zaczęli oni również wyrabiać na konkursy i wystawy naczynia zdobione plastycznie i glazurowane. Brak poważniejszych tradycji zdobniczych i posługiwanie się przypadkowymi wzorami szybko sprowadziło garncarzy urzędowskich na zupełne bezdroża, przez które brną nadal, zachęcani tym, że wyroby ich przyjmowane są na konkursy i pokazywane na wystawach. Przykładem tych wyrobów, pretensjonalnych w kształcie i dekoracji, są dzbany (ryc. 8) i naczynia pierścieniowate (ryc. 7), ukazane również na obecnej wystawie w Lublinie jako wyroby mające reprezentować garncarstwo urzędowskie. Zamiast naturalnego rozwoju nowych form ceramicznych, nawarstwiających się niejako na starym tradycyjnym dorobku ośrodka, mamy tutaj przykład powstawania wytworów zasadniczo obcych tradycjom miejscowym, wyrastających na niepotrzebnie zapożyczonych wzorach ceramiki manufakturowej i fabrycznej. Fakt, o którym tu wspomniałem, nie obciąża oczywiście w sposób wyłączny organizatorów wystawy. Świadczy on raczej o braku konsekwentnej polityki na odcinku opieki nad sztuką ludową, skoro w jednych ośrodkach toleruje się i bodaj



Ryc. 2. Dzbanek wzorowany na wyrobach J. Głuszka z Kielc. Glazura żółtozielona. Wys. 28 cm. Wykonał Franciszek Lewkowicz z Bidaczowa (pow. biłgorajski).

że popiera pewne zjawiska, które słusznie zwalczane są gdzie indziej (np. w Iłży).

Uwagi krytyczne, nasuwające się w związku z omawianiem działu ceramiki, nie powinny przysłaniać momentów pozytywnych. Należy do nich zaprezentowanie kilku mało znanych ośrodków leżących w południowych powiatach Lubelszczyzny, jak Kolonia Majdanek i Hrebenne (pow. tomaszowski) oraz Jarczów (pow. hrubieszowski). Spośród nich na szczególną uwagę zasługuje siwak wykonany przez Antoniego Chmiela z kolonii Majdanek (ryc. 3), zdobiony w górnej części brzuśca dwucentymetrowym czarnym szlakiem, na którym biegnie płytko wyryta linia falista. Garnek ten stanowi ciekawy przykład techniki zdobniczej nie notowanej dotychczas w innych ośrodkach, polegającej na malowaniu powierzchni naczynia glinką, która — ze względu na swój skład chemiczny — w czasie wypału redukcyjnego nabiera czerni w innym odcieniu niż reszta czerepu.

W porównaniu z ceramiką wyroby koszykarskie zostały na wystawie potraktowane dosyć po macoszemu. Ustawione na podłodze dookoła ścian, pozbawione były nawet napisów pozwalających zorientować się, gdzie i przez kogo zostały wykonane.

W dziale wycinanek pokazano prace wybitnego wycinankarza ze Starego Boru (pow. lubartowski), Ignacego Dobrzyńskiego, oraz niektóre wycinanki wykonane pod jego kierunkiem przez młodzież szkolną na kursie zorganizowanym w maju przez Ministerstwo Kultury i Sztuki w Samoklęskach (pow. lubartowski). Tego rodzaju ekspozycja byłaby uzasadniona dawniej, kiedy twórczość Dobrzyńskiego uważana była za oderwany przypadek na terenie Lubelszczyzny, nie poprzedzony żadną w tym kierunku tradycją. Dziś wiemy jednak, że tak nie jest. Na Lubelszczyźnie przed paru dziesiątkami lat była wycinanka rozpowszechniona. Żyją dziś jeszcze stare kobiety, które za czasów swej młodości zdobiły tragarze izb kolistymi wycinankami z kolorowego papieru i pamiętają, jak się je wykonywało, poza tym, jak wynika z doniesień prasy (wycinek znajdował się w gablotce na wystawie), istnieje zbiór starych wycinanek ludowych z powiatu kraśnickiego. Nasuwa się więc pytanie, czy rzeczywiście nie można było ich pokazać na wystawie jako tła, na którym staje się dopiero zrozumiała twórczość Dobrzyńskiego i jego techniczne mistrzostwo.

Rzeźby Tadeusza Szkodzińskiego z Lisznej pod Białą Podlaską (jedyne zresztą na wystawie okazy tej gałęzi sztuki) reprezentują poziom dosyć nierówny. Z kilku jego prac najbardziej rzeźbiarska w swym ujęciu jest „Zimowa jazda", przedstawiająca kobietę i mężczyznę w chłopskich saniach, ciągnionych przez konie zaprzężone w „duhę"; inne jego prace są pod względem kompozycyjnym znacznie słabsze, jak np. „Tracz" czy „Kurs analfabetów". Szczególnie ta ostatnia, zakomponowana tak, że właściwie nie ma na nią skąd popatrzeć, przypomina jako całość raczej model izby szkolnej niż dzieło sztuki plastycznej.

Meblarstwo ludowe reprezentowane było na wystawie w sposób symboliczny przez jedną skrzynię z Frampola, która dzięki barwnej malaturze stanowiła pośrodku sali doskonały akcent dekoracyjny.

Poważnym mankamentem omawianej wystawy była słaba eksploracja terenu i brak oprawy naukowej w postaci napisów, które ułatwiałyby zwiedzającym nawiązanie bliższego kontaktu ze zgromadzonymi eksponatami. Dawało się to, rzecz charakterystyczna, odczuć przede wszystkim, gdy chodziło o wycieczki młodzieży wiejskiej, która nie umiała znaleźć właściwego stosunku do wystawy, dostrzegając w niej jedynie wpadające w oko ciekawostki. Braku tego nie potrafili również usunąć niewykwalifikowani przewodnicy, którzy ograniczali się wyłącznie do objaśnień, że „w tej sali mamy zabytki sztuki ludowej, stroju, tkactwa i ceramiki", i zostawiali następnie swym „podopiecznym" parę minut czasu na zwiedzenie, uczestnicy wycieczek zaś plątali się tam bezradnie. Tymczasem żywo i barwnie wypowiedziany komentarz niewątpliwie dałby jak najlepsze rezultaty i pozwoliłby na osiągnięcie pełnego efektu dydaktycznego i propagandowego, czego nie wykorzystano należycie nawet tam, gdzie organizatorzy wystawy świadomie to zamierzyli.

Przykładem może być ekran zatytułowany „Państwo otacza opieką twórców ludowych", na którym umieszczono fotografie kilku artystów ludowych Lubelszczyzny przy pracy, jednak zdjęcia, przedstawiające np. M. Oleksiejuka plotącego koszyk, czy Rogowskiego siedzącego za kręgiem garncarskim, nie są jeszcze przekonywającym dowodem opieki roztaczanej nad nimi przez Państwo. Obok zilustrowania elektryfikacji Łążka i mapy wystaw i konkursów sztuki ludowej, które w ciągu 10-lecia odbyły się na Lubelszczyźnie, należało pokazać, w jaki sposób Państwo w konkretnych przypadkach przychodzi ludowym artystom z pomocą, czy to materialną (np. dostarczając garncarzom polew i glazur), czy finansową (udzielając im stypendiów i nagród). Należało też pokazać, jak wytwory ich rąk włączone są w ogólny dorobek kultury narodowej. Niektórzy z przewodników po prostu omijali dział sztuki ludowej, skutkiem czego np. taki Kazimierz Rogowski nie zobaczył na wystawie swych własnych prac i wyjechał głęboko przeświadczony, że w Lublinie nie były one wystawione.

Wystawa ta, nawet przestrzennie nie powiązana z omawianą wyżej wystawą sztuki lubelskiej, stanowiła autonomiczną całość. Jak wynika z wypowiedzi współorganizatorów — Wydziału Twórczości Ludowej w Ministerstwie Kultury i Sztuki — naczelnym zadaniem ekspozycji było stworzenie przede wszystkim barwnego akcentu, „bukietu kwiatów". Chodziło, jak wolno przypuszczać, o to, aby przepływające masy widzów mogły w ciągu krótkiego czasu nasycić się wrażeniem piękna i bogactwa naszej sztuki ludowej. I rzeczywiście, cel ten został, jak się wydaje, w pełni osiągnięty. Trudno przejść przez niewielką i w dodatku bardzo niezręczne obudowaną salkę — bez uczucia zachwytu, jakie wywołują zgromadzone w niej piękne, barwne eksponaty.

Inna sprawa, żė, jak się nam wydaje, samo działanie „efektem" stanowić powinno tylko jeden z elementów ekspozycji. Obok bowiem tych, którzy po prostu przechodzą przez poszczególne sale czy stoiska, coraz liczniejsze są rzesze zwiedzających, dla których wystawa stanowi prawdziwą, wielką szkołę.

Dlatego nieobojętną sprawą jest wartość dydaktyczna ekspozycji, jak najda'ej idąca ścisłość i rzetelność. Dotyczy to oczywiście nie tylko części mówiących o historii czy rozwoju nowej wsi, spółdzielni produkcyjnych itp., ale i tych działów, które stanowią tylko pewną podbudowę zasadniczego nurtu, jak to ma miejsce np. ze sztuką ludową.

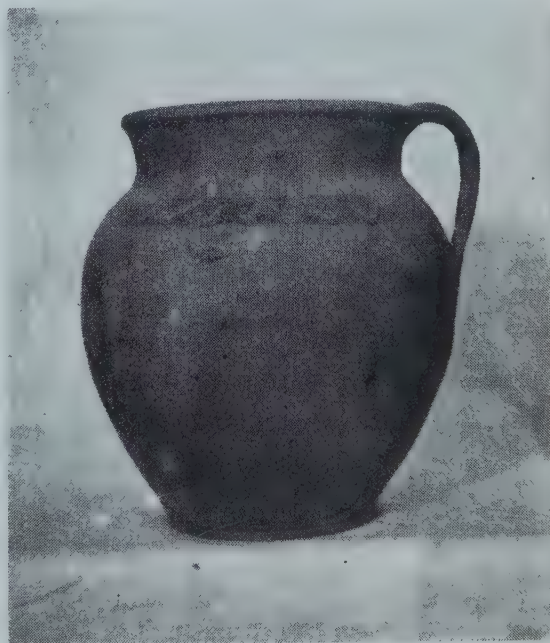
W tym wypadku można nawet przypuszczać, że każdy ze zwiedzających ze zrozumiałą satysfakcją oglądać będzie eksponaty sztuki ludowej jego regionu, sztuki nierzadko tak dobrze mu znanej niemal od kolebki.

Stąd konieczność jak najbardziej przemyślanego, dokładnego (właśnie etnograficznie ścisłego!) dobrania i pokazania eksponatów. Że nie zawsze tak było — postaramy się dalej wykazać.

Na wystawie, mającej dać przegląd twórczości plastycznej ludu całej Polski, zebrany materiał został pokazany w układzie terytorialnym. Ponieważ zamiast podziału na większe krainy etnograficzne zastosowano administracyjny podział na województwa, organizatorzy wystawy stanęli od razu wobec trudności, które w praktyce okazały się nie do pokonania. Zbyt wiele bowiem trzeba było wypełnić stoisk, a materiał, którym dysponowano, był z natury rzeczy bardzo nierówny. Stąd wynikła konieczność łączenia na jednym stoisku eksponatów z województw mniej bogatych pod względem etnograficznym, jak np. z woj. poznańskiego, bydgoskiego i zielonogórskiego, jak i niższa czasami klasa eksponatów, które z konieczności musiały dostać się na wystawę, aby dane województwo mogło być w jakiś sposób reprezentowane (np. czarna chusta tkana fabrycznie, która znalazła się wśród zabytków sztuki ludowej woj. poznańskiego).

Inne znowu stoiska, przeznaczone dla województw zasobnych i różnorodnych pod względem etnograficznym, jak np. woj. krakowskie, rzeszowskie czy lubelskie, nie były w stanie pomieścić takiego zespołu eksponatów, który dawałby rzeczywisty obraz twórczości artystycznej danego terenu, z konieczności więc musiano ograniczyć się do wyboru dość w gruncie rzeczy przypadkowego, który albo zbyt upraszczał zagadnienie, jak to miało miejsce w wypadku woj. kieleckiego czy rzeszowskiego (gdzie nie była zupełnie reprezentowana sztuka tzw. Lasowiaków, zamieszkujących całą północną połać województwa rzeszowskiego), albo robił wrażenie niepoważnej twórczości plastycznej (woj. krakowskie czy łódzkie). Wprowadzenie do ekspozycji podziału administracyjnego, dzielącego lub łączącego krainy etnograficzne w sposób najzupełniej przypadkowy, odbiło się również ujemnie na przejrzystości i dydaktycznej wartości wystawy. Mechaniczne poszufladkowanie materiału spowodowało, że zagubił się np. wspólny wątek kultury Mazowsza, że nie uwidoczniła się odrębność sztuki ludowej Góralszczyzny itd.

Trudności, jakie wynikły z przyjętego podziału, spowodowały, że organizatorzy w praktyce z dużą niefrasobliwością wypełniali niekiedy poszczególne stoiska materiałem z różnych zupełnie terenów, byle tylko wypełnić lukę czy uzyskać estetyczną całość. W niektórych wypadkach swoboda w dysponowaniu materiałem była tak daleko posunięta, że można by ją już określić jako brak poczucia odpowiedzialności wobec licznych rzesz zwiedzających, którzy na wystawach nie tylko patrzą i podziwiają, ale i uczą się. Czymże bowiem wzbogaci swoją wiedzę człowiek, który zapamięta, iż w województwie kieleckim malują obrazy na szkle o tematyce góralskiej (obrazy H. Roj-Kozłowskiej z Zakopanego, umieszczone bez jakiegokolwiek napisu objaśniającego), a w woj. krakowskim tkają wzorzyste dywany dwuosnowowe „w gwiazdy z pazurkami", przerzucone tu beztrosko z Wyszkowa na Kurpiach? Podobnych wypadków dałoby się zanotować więcej. I tak np. eksponaty z Opoczyńskiego umieszczono w obrębie wystawy woj. łódzkiego, mimo że Opoczyńskie od lat już należy do woj. kieleckiego; misami z Baranowa (pow. puławski) obdzielono sprawiedliwie dwa sąsiadujące ze sobą (oczywiście tylko



Ryc. 3. Garnek siwak. Wys. 18 cm. Wykonał Antoni Chmiel z Kolonii Majdanek (pow. tomaszowski).



Ryc. 4. Traktorzystka. Płaskorzeźba w drzewie. Wym. 52 × 37 cm. Wykonał Adam Czarnecki z Gumienic (pow. buski).



Ryc. 5. Analfabetka. Płaskorzeźba w drzewie. Wym. 36,5 × 25,5 cm. Wykonał Tadeusz Obrzud, rzeźbiarz z Sądeczyzny, obecnie zamieszkały w Półwiosku (pow. grodkowski).

na wystawie) województwa: łódzkie i lubelskie, przęślicę rzeźbioną zaś, ustawioną obok lubelskiego kołowrotka, „wypożyczono” z okolic Mińska Mazowieckiego. Dokładniejsze wejrzenie w szczegóły gospodarowania materiałem utrudniał fakt, że większość eksponatów nie miała napisów informujących o ich bliższym pochodzeniu.

Wiele nieporozumień wywołać mogły te partie wystawy, gdzie na jednym stoisku rozmieszczone były obok siebie zabytki z kilku województw. Przykładem tego może być stoisko województw śląskich, gdzie w pionie oznaczonym napisem: „Woj. opolskie” znajdowały się czepce dolnośląskie i cieszyńskie żywotki, a obok napisu „Woj. wrocławskie” — suknia z samodziałowego pasiaka pochodzącego z północnej Opolszczyzny.

Eksponaty zgromadzone na wystawie — poza pewnymi wyjątkami — reprezentowały poziom dobry, pochodziły one bowiem głównie ze starannie od lat kilku dobieranego i wielokrotnie eksponowanego zasobu wystawowego Ministerstwa Kultury i Sztuki, który uzupełniono materiałami wypożyczonymi z paru większych muzeów.

Na wystawie widzieliśmy wśród tkanin m. in. znakomitą pracę Dominiki Bujnowskiej, zatytułowaną „Droga przez wieś”. Z ceramiki takie ośrodki, jak Denków, Majdan Głogowski, Łążek i Bolimów. Rzeźbę reprezentowała głównie grupa rzeźbiarzy z Rzeszowskiego, z Kalembą i Rozalią Kuźniar na czele. Z mniej znanych rzeźbiarzy zwracały uwagę płaskorzeźby T. Obrzuda (ryc. 5) i Adama Czarneckiego (ryc. 4).

Z innych eksponatów należy wymienić ciekawy zespół malowanych kafli mazurskich, nową rzeźbę świecką Józefa Janosa z Dębna, przedstawiającą Kopernika*, i wycinanki z Sannik pod Gostyninem. Niestety, te ostatnie połączone zostały na jednej tablicy z kurpiowskimi i wschodnio-mazowieckimi, skutkiem czego zagubiły się dla zwiedzających, zwłaszcza że — jak wiele innych eksponatów — nie były wyodrębnione żadnym napisem objaśniającym.

Ogólnie omawiana tu wystawa sprawiała wrażenie nadmiernie stłoczonej, co zresztą wynikało z ciasnoty lokalu i niedopracowania pod względem koncepcyjnym (ryc. 1). Specjalnie przykre wrażenie sprawiała konstrukcja drewniana, ciężka i konkurująca z eksponatami, w której nie brak było typowego dla okresu okupacji opalania drzewa, tak powszechnego we wszystkich „heimach”.

Wystawa ta, dająca przegląd sztuki ludowej bez jakiejkolwiek oprawy naukowej, z pominięciem bogatej problematyki, jaka wiąże się z zagadnieniami sztuki ludowej, budziłaby niewątpliwie głęboki podziw i pochwały w pierwszych latach powojennych, od tego jednak czasu dzieli nas już dziesięć lat, w ciągu których niepomiernie wzrosły wymagania, uwzględniane od dawna w nowym muzealnictwie, a nie zawsze docierające do organizatorów wystaw okolicznościowych. Zabytków sztuki ludowej nie można eksponować wyłącznie pod kątem widzenia ich różnorodności i bogactwa, jak to bywa w witrynach sklepowych. Nad całością wystawy musi panować wspólna myśl przewodnia, jakiś problem, który zgromadzone eksponaty łączy w logiczną i jednolitą treściowo całość.



Ryc. 6. Uczestniczka konkursu hodowlanego. Rzeźba w drzewie. Wykonał Józef Grzegory ze Złakowa Borowego (pow. łowicki).

CENTRALNA WYSTAWA ROLNICZA

Poza obydwiema wystawami, eksponaty z dziedziny sztuki ludowej widzieć było można na Centralnej Wystawie Rolniczej, gdzie poszczególne województwa — obok płodów rolnych i wyrobów rolnego przemysłu przetwórczego — wystawiały również większe lub mniejsze kolekcje ilustrujące miejscowe ludowe rzemiosło artystyczne. I tak np. na stoisku woj. lubelskiego, obok ceramiki, głównie z Łążka i Białej Podlaskiej, wystawiono manekin w kobiecym ubiorze z Włodawskiego, zastąpiony później przez męski i kobiecy ubiór krzczonowski. Województwo kieleckie dało tkaniny świętokrzyskie i wyroby gliniane (Iłża, Denków, Szczekociny, Rędocin); woj. rzeszowskie — ceramikę z Medyni Głogowskiej, do której należy zapewne zaliczyć również nie spotykane dotychczas naczynia o jednolitej brązowej polewie, przypominającej kamionkę, z malowaną dekoracją w kolorach białym i jasnozielonym, o motywach roślinnych i zwierzęcych (ptaszki). W woj. krakowskim główny element dekoracyjny stanowiła bogato malowana skrzynia skawińska, którą następnie z niewiadomej przyczyny usunięto, skutkiem czego na pierwsze miejsce wybiła się brzydka biała gablota, gdzie bez większego sensu powieszono pojedyncze części stroju krakowskiego i gó-

* „Polska Sztuka Ludowa” nr 2/1953, s. 167.

ralskiego (gorsety, hafty, buty krakowskie itp.). Udanym elementem dekoracyjnym były zwisające z powały pęki malowniczo udrapowanych kwiecistych wstążek, tzw. „krakowskich", wyrabianych ostatnio przez CPLiA w Krakowie. Całość uzupełniały naczynia gliniane produkowane przez zakłady ceramiczne w Łysej Górze oraz obrazy na szkle Heleny Roj-Kozłowskiej. Województwo stalinogrodzkie wystawiło szereg niewielkich lalek w bardzo dobrych strojach ludowych, koronki cieszyńskie, pasiaki z okolic Zawiercia, pisanki spod Gliwic i kilka naczyń glinianych z Siewierza. Skromniej wypadły województwa opolskie i wrocławskie, gdzie z konieczności ograniczono się do poszczególnych elementów ubiorów zabytkowych (czepce) lub współczesnych rekonstrukcji (ubiór kobiecy z okolic Kłodzka). W woj. białostockim zupełnie słusznie twórczość ludową reprezentowały przede wszystkim tkaniny, a w szczególności dywany dwuosnowowe, szkoda tylko, że pokazano je bez wyboru, skutkiem czego obok tkanin o wzorach bardzo dobrych znalazły się również wzory „kapowe", naśladujące tanie, produkowane fabrycznie nakrycia na łóżka.

Omówione już wyżej niekonsekwencje, wynikające ze stosowania podziału administracyjnego, spowodowały, że hafty kurpiowskie znalazły się na stoisku woj. białostockiego, a wycinanki — w zespole wystawowym woj. warszawskiego. W dziale reprezentującym woj. łódzkie pokazano, prócz tkanin i ceramiki, również dwie rzeźby, wykonane w drzewie przez artystę ludowego Józefa Grzegorego ze Złakowa Borowego w Łowickiem: jedna z nich, zatytułowana „Elektryfikacja", przedstawia monterów zakładających na słupie druty elektryczne, druga zaś, bardziej zwarta pod względem kompozycyjnym i w ogóle bardziej rzeźbiarska w charakterze, zatytułowana „Uczestniczka konkursu hodowlanego", wyobraża dziewczynę karmiącą prosięta (ryc. 6). Kujawy, reprezentowane przez woj. bydgoskie, wypadły dosyć blado. Poza fragmentami stroju (czepce, chustka fabryczna), wystawiono tu talerze fajansowe z Włocławka oraz serię rzeźb ceramicznych o tematyce figuralnej, wykonanych przez Klarę Prillową z Kcyni. Pokaz sztuki ludowej województw poznańskiego i zielonogórskiego ograniczał się do kilku luźnych części stroju. Bogatsze natomiast było stoisko województw olsztyńskiego i gdańskiego, gdzie prócz przetykanych tkanin mazurskich i malowanych kafli ludowych znalazły się wyroby garncarskie Leona Necła oraz strój męski i kobiecy, stanowiący próbę zakomponowania (gdyż trudno byłoby nazwać go rekonstrukcją) ubioru kaszubskiego dla zespołów świetlicowych. Wielokolorowe hafty, podobne do wykonywanych na Kaszubach, znalazły zastosowanie w dekoracji stoiska woj. koszalińskiego.

Z przedstawionego tu w skrócie przeglądu eksponatów łatwo zorientować się, że wkładki etnograficzne w obrębie Centralnej Wystawy Rolniczej częściowo dublowały, częściowo jak gdyby uzupełniały omawianą poprzednio ogólnopolską wystawę sztuki ludowej. Rola, jaką eksponatom z zakresu sztuki ludowej wyznaczono w obrębie poszczególnych stoisk, nie była jednakowa. W niektórych, jak np. w stoisku woj. łódzkiego, interesujące nas eksponaty, dobrze dobrane i efektownie ułożone w miejscu centralnym, istotnie pełniły rolę akcentu dekoracyjnego, ożywiającego monotonne dość zespoły wystawowe, na które składały się przeważnie kosze z jarzynami, puszki konserw, kłęby powrozów, próbki lnu czy wełny i inne podobnie niewdzięczne eksponaty wystawowe.

W wielu natomiast przypadkach — i to nawet takich, gdzie z obiektów sztuki ludowej można by stworzyć całość, w pełni nadającą się do wykorzystania — zepchnięte zostały one na miejsce zupełnie poślednie, podane w sposób nieciekawy (woj. krakowskie), pełniąc rolę przysłowiowego kwiatka przy kożuchu. Brakło tu widać jasnej koncepcji, która w sposób jednolity określałaby dla tej części wystawy typ eksponatu sztuki ludowej (może należało tu pokazać jedynie aktualnie pracujący przemysł ludowy?) i jego miejsce w zespole innych materiałów wystawowych.

Na wystawie lubelskiej zagadnienie sztuki ludowej wyłoniło się raz jeszcze w związku z dekoracją placu wystawowego. Wśród licznych pawilonów, które zapełniały plac wystawowy, rozciągając się u stóp wzgórza zamkowego, zwracał uwagę pawilon roślin przemysłowych, którego frontowa ściana udekorowana została wykonanymi przez zalipskie malarki wyobrażeniami roślin przemysłowych, poprzegradzanych typowymi dla Powiśla Dąbrowskiego wielobarwnymi bukietami fantastycznych kwiatów. Całość, lekko stonowana w kolorze, sprawiała dobre wrażenie i świadczyła, że malarki zalipskie mogą w zakresie dekoracji godnie współzawodniczyć ze swymi „starszymi braćmi" — wykształconymi plastykami. Dyskutowałbym natomiast nad samym pomysłem wprowadzenia na lubelskiej wystawie dekoracji przeniesionych ze wsi wschodnio-krakowskich. Wprawdzie wystawa nie była regionalna, lecz ogólnopolska, niemniej jednak wydaje się, że w oprawie dekoracyjnej należało ją w jakiś sposób związać z miejscową tradycją, zwłaszcza gdy sięgano tu już do zasobów twórczości ludowej. Wykorzystanie w dekoracji motywów czerpanych z bogatego dorobku Lubelszczyzny uchroniłoby dekoratorów od tworzenia taniej, pseudoludowej stylizacji, której przykładem były malowane w koguciki cokoły do umieszczenia sztandarów czy znajdujące się w jednym z pawilonów skrzynie na ziarno.

Ilość miejsca wyznaczona na eksponaty z zakresu sztuki ludowej i znaczne fundusze przeznaczone na ich ekspozycję wskazują na to, że w ogólnej koncepcji wystawy lubelskiej zagadnienie plastycznej twórczości ludowej było traktowane z pełnym zrozumieniem jej ważności w życiu kulturalnym Polski Ludowej.

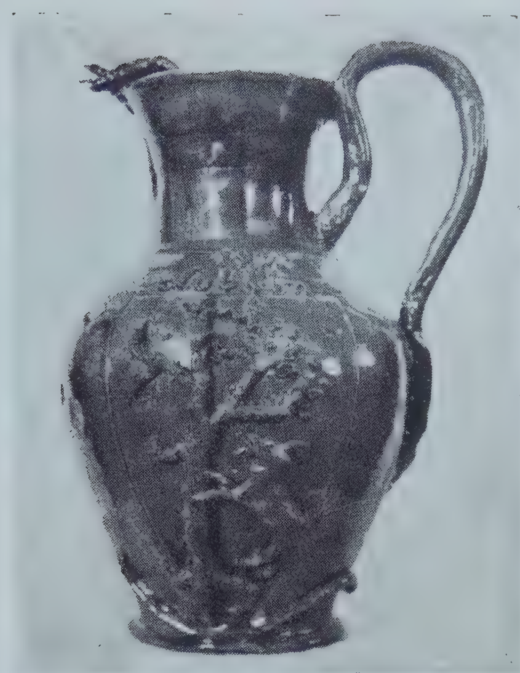
Niedociągnięcia, które wykazano powyżej, dotyczą jedynie realizacji, a wynikają, jak się zdaje, stąd, że do planowania i współpracy w ekspozycji w zbyt małym stopniu wciąga się fachowców etnografów, zwłaszcza zaś muzeologów, którzy na tym odcinku mieliby dużo do zrobienia.

WYSTAWA UBIORÓW LUDOWYCH WOJ. LUBELSKIEGO

W czasie, gdy na Zamku Lubelskim organizowano Centralną Wystawę Rolniczą, której poszczególne fragmenty zostały wyżej omówione, w Muzeum Lubelskim przygotowano dwie wystawy czasowe, z których jedna, pod hasłem „Od sochy do traktora", wychodzi poza zakres naszych bezpośrednich zainteresowań, druga zaś, dająca przegląd ubiorów ludowych woj. lubelskiego, interesuje nas jak najżywiej. Wystawa ta



Ryc. 7. Kołacz wzorowany na wyrobach huculskich. Glazura zielona. Wys. 21 cm. Wykonał Jerzy Witek z Urzędowa (pow. kraśnicki).



Ryc. 8. Dzbanek. Glazura zielona. Wys. 33 cm. Wykonał Jerzy Witek z Urzędowa (pow. kraśnicki).

w części wstępnej daje obraz dawnych ubiorów ludowych Lubelszczyzny, eksponowanych przy pomocy reprodukcji z nielicznych zresztą starych ilustracji, w dalszym zaś ciągu zawiera oryginalne ubiory w postaci bądź kompletów wdzianych na manekiny, bądź luźnych części, jak sukmany, gorsety, zapaski czy samodziałowe spódnice. Materiał, ułożony według zarysowujących się w terenie grup terytorialnych, daje łatwy przegląd poszczególnych odmian, których zasięgi uwidocznione zostały na wspólnej mapie ubiorów ludowych Lubelszczyzny.

W świetle zgromadzonych na wystawie materiałów Lubelszczyzna przedstawia się jako teren pod względem ubiorów ludowych silnie zróżnicowany, na którym krzyżują się elementy kulturowe należące do różnych zespołów etnicznych. Widać to najlepiej na przykładzie sukman i płótnianek, w których typowy dla Małopolski krój z dwiema fałdami bocznymi miesza się z małoruską i północno-polską formą o bogato zmarszczonej tylnej części odzienia. Wśród wystawionych ubiorów znalazło się kilka okazów rzadkich i mało znanych, jak np. biała sukmana z Hrubieszowskiego, ubiory mieszczańskie z Tarnogrodu i wiele innych. W niektórych bogaciej reprezentowanych zespołach, jak np. w grupie strojów krzczonowskich, zestawiono obok siebie ubiory dawne, po większej części samodziałowe, i formy późniejsze, wykonane prawie w całości z materiałów fabrycznych. Zestawienia te nie zostały jednak należycie wykorzystane dla podkreślenia kierunku ewolucji ubiorów ludowych i objaśnienia jej przyczyn.

Stan zachowania ubiorów ludowych na terenie Lubelszczyzny zadecydował, że najbogaciej reprezentowane były na wystawie powiaty wschodnie (szczególnie włodawski) i południowe (np. biłgorajski), znacznie słabiej zaś tereny północne (pow. radzyński i łukowski) i północno-zachodnie, gdzie stroje ludowe szybciej zaginęły i znalezienie ich w terenie nasuwa znaczne trudności.

CENTRALA PRZEMYSŁU LUDOWEGO I ARTYSTYCZNEGO

Sprawozdanie niniejsze nie byłoby kompletne, gdyby nie wspomniano w nim bodaj w paru słowach o Centrali Przemysłu Ludowego i Artystycznego i jej „wkładzie" wniesionym w przygotowanie do uroczystości lubelskich.

Na wstępie należy zaznaczyć, że w związku z cudowną metamorfozą, jaka w ciągu ostatnich paru miesięcy odbyła się w Lublinie, miejscowa placówka CPLiA stała się posiadaczem reprezentacyjnego sklepu przy ul. Dąbrowskiego (przecznica łącząca ul. Krakowską z ul. Narutowicza), urządzonego z wielkomiejskim rozmachem, i malutkiego, ale bardzo pięknie położonego sklepiku z pamiątkami w obrębie Starego Miasta. Nie dostrzegłem natomiast kiosku CPLiA w obrębie wystawy.

Sklep przy ul. Dąbrowskiego (nazwę ulicy podaję na podstawie informacji przechodniów, gdyż odpowiedniej tabliczki dotychczas nie umieszczono) to obszerny lokal o kilku oknach wystawowych, z gustownym umeblowaniem z ciemnego dębu. Jedyną dekorację lokalu stanowią trzy zespoły kół koncentrycznych, ułożone z malowanych misek przymocowanych dnami do sufitu, przy czym miski te dobrane są w sposób dowolny z różnych stron Polski, przewagę



Ryc. 9. Orka sochą. Rzeźba w glinie. Glazura zielona. Wym. 9,5 × 14 cm. Wykonał Paweł Witek z Urzędowa (pow. kraśnicki).

zaś stanowią pseudoludowe wyroby wytwórni ceramicznych. W książce pamiątkowej, która znajduje się w sklepie, wpisał ktoś entuzjastyczną uwagę, że lokal ze względu na swe urządzenie wewnętrzne ma charakter godny stolicy. Wydaje mi się jednak, że ocena taka, niewątpliwie zaszczytna w każdym innym wypadku, dla reprezentacyjnego punktu sprzedaży CPLiA w Lublinie jest komplementem raczej wątpliwej wartości. Pomijam już fakt, że pomysł umieszczenia u sufitu ciężkich misek glinianych nie wywołuje miłego wrażenia (a nuż któraś z nich oderwie się nagle i spadnie na głowę!); ważniejsze bowiem to, że lokal sklepowy w swym urządzeniu i dekoracji pozbawiony jest zupełnie regionalnego lubelskiego charakteru. Podczas gdy w innych częściach Polski (np. na Kaszubach czy na Podhalu) zasoby ludowej twórczości plastycznej znajdują szerokie zastosowanie w dekoracji wnętrz, gdy na warszawskiej Starówce wiejskie kobiety z Dąbrowskiego Powiśla zdobią jedno wnętrze po drugim, Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, instytucja powołana jak najbardziej do kultywowania ludowej twórczości artystycznej — nie uważała za stosowne skorzystać z bogatych zasobów ludowej sztuki Lubelszczyzny, ażeby wnętrze reprezentacyjnego sklepu w stolicy województwa nabrało charakteru indywidualnego, właśnie różnego od sklepów stołecznych, związanego z ludowymi tradycjami miejscowymi twórczości plastycznej. Jakże można dziwić się lubelskiemu chłopu, który nieraz jeszcze wstydzi się odziewać w sukmanę po ojcach, skoro CPLiA również wstydliwie odwraca się od dorobku miejscowej sztuki ludowej? To, co powiedzieliśmy o lokalu sklepowym, odnosi się w pewnej mierze i do znajdującego się wewnątrz towaru. W obu sklepach CPLiA zgromadzono mnóstwo ładnych rzeczy z całej Polski, ale to, co w tym wypadku byłoby najistotniejsze: artystyczna twórczość ludowa Lubelszczyzny — gubi się w tej powodzi, stanowiąc nieznaczną cząstkę całości. Niejednokrotnie mówi się i pisze o talentach handlowych CPLiA, które ponoć mają w życiu tej instytucji grać rolę tak zdumiewającą, że aż tu i ówdzie przeszkadzają w osiągnięciu należytego poziomu artystycznego wyrobów. Tymczasem obserwując lubelskie sklepy „cepeliowskie" w lipcu i sierpniu rb., można było zwątpić o słuszności tych pogłosek. CPLiA lubelska nie zrobiła bowiem nic, aby wykorzystać wyjątkową koniunkturę, jaką stwarzał dla niej kolosalny ruch wycieczkowy z okazji wystawy, i rzucić tą drogą na całą Polskę wyroby lubelskiego ludowego przemysłu artystycznego. Jak wspomniałem poprzednio, wyrobów miejscowych było w ogóle niewiele (ceramika z Łążka, wyroby Rogowskiego z Białej Podlaskiej, trochę tkanin, głównie ze spółdzielni we Frampolu, wycinanki Dobrzyńskiego i parę drogich skrzynek, malowanych na sposób lubelski), a tego, co było, nikt nie usiłował wyeksponować, zwrócić na to uwagę klienta, jednym słowem zareklamować. W ten sposób Lubelszczyzna, jeden z najbogatszych w Polsce terenów etnograficznych, w sklepach CPLiA w Lublinie wypadła blado i nieciekawie. Gdy dodamy do tego stan absolutnej niewiedzy, w jakiej jest pogrążony personel sprzedający, będziemy mieli obraz kompletny. Kupując często to i owo w różnych sklepach CPLiA, niejednokrotnie zastanawiałem się, dlaczego tamtejszy personel (z wyjątkiem sprzedawczyń na Starym Mieście w Warszawie i sprzedawczyni ceramiki ludowej w krakowskich Sukiennicach) nie nabiera żadnych wiadomości fachowych, umożliwiających należyte obsłużenie odbiorcy, zachęcenie go do kupna, poinformowanie. Sprzedawczyni ze sklepu na Nowym Świecie w Warszawie sprzedaje nieludową ceramikę z Suwałk jako „wyroby kurpiowskie z Białegostoku". W Kielcach, gdzie o ceramikę kaszubską bywa łatwiej niż nad morzem, nie wiedzą, kto to jest Necel, i odsyłają po „to" do... sklepu żelaznego (hacel?), a w Lublinie — zgodnie z obowiązującą tradycją — malowane skrzynie z okolic Biłgoraja sprzedają jako „krakowskie", wycinanki Ignacego Dobrzyńskiego jako „kurpiowskie" itp. (autentyczne „kwiatki" zebrane w sklepie na lubelskiej Starówce w dniu 26 lipca rb.). Gdy klient dopytuje się o pamiątki z Lubelszczyzny, oferują mu blaszane plakietki na laskę, poza tym „nic nie ma".

A przecież pamiątek tych mogłoby być mnóstwo, czy to w postaci drobiazgów ceramicznych (figurki z Urzędowa, ptaszki z Krasnobrodu, małe malowane naczynia z Pawłowa, Łążka, Baranowa, siwaczki z Parczewa, Pawłowa, Sielczyka, Bidaczowa), drewnianych (tanie malowane skrzyneczki lubelskie, malowane „po lubelsku piórniki dla dzieci czy pudełka na przybory do szycia), tkanych (tanie barwne fartuszki z pasiastego partu czy droższe wełniane narzutki na ramiona, parciane przetykane narzuty), czy też w postaci wycinanek, pisanek, rzeźb itp. Ale o tym wszystkim nie pomyślano i sklepy CPLiA w Lublinie, wypełnione „niechodliwym" towarem, nie cieszą się specjalnie ożywioną frekwencją. Nic dziwnego, po cóż ktoś z licznych przyjezdnych ma kupować aż w Lublinie to wszystko, co po tej samej cenie kupić może również u siebie — w Warszawie, Krakowie czy Poznaniu?

Ryciny 2, 3, 7, 8 i 9 wykonał Jan Świderski; 1, 4 i 5 — Stefan Deptuszewski; 6 — Tadeusz Kaźmierski.

PIERWSZE 25 000

W dniu 22 września 1954 r. zbiory archiwum Sekcji Badania Plastyki Ludowej Państwowego Instytutu Sztuki przekroczyły liczbę 25 000 pozycji inwentarzowych, na które składają się rysunki, teksty i oryginały z zakresu sztuki ludowej.

Sekcja istnieje od roku 1946 (uprzednio pod innymi nazwami) i od tego czasu gromadzi swoje zbiory archiwalne w toku prac badawczo-naukowych, szczególnie poprzez prace terenowe. Badania prowadzone były zarówno indywidualnie, poprzez kilkudniowe objazdy penetracyjne, jak i zespołowo — w czasie miesięcznych obozów z udziałem studentów etnografii, rysowników itp.

Do dnia dzisiejszego systemem obozowym zostały przebadane następujące tereny: Opoczyńskie, tereny w widłach Wisły i Sanu (Lasowiacy), Kieleckie, Sandomierskie, Radomskie, Podlasie Zachodnie i północna część województwa lubelskiego.

Systemem penetracyjnym: Białostockie, Mazury, Mazowsze Płockie i Wschodnie, Kaszuby, południowa część województwa lubelskiego i Krakowskie.

Systemem badań indywidualnych: Podhale, Krakowskie, Rzeszowskie, Zielonogórskie, Mazury, Żywieckie i Gorczańskie.

Obok materiałów zgromadzonych w czasie akcji terenowych organizowanych przez Sekcję bezpośrednio, weszły do archiwum materiały z badań przeprowadzonych z funduszów Państwowego Instytutu Sztuki przez zespół dr M. Gładysza na Śląsku, prof. B. Stelmachowską na Kaszubach i dyr. Fr. Kotulę w Rzeszowskiem.

Na zbiory archiwum składają się plansze barwne, rysunki wykonane tuszem, szkice ołówkowe, teksty i zabytki oryginalne, jak próbki tkanin i wycinanki.

Rysunki te, jak również wywiady, obejmują cały szereg zagadnień, jak: budownictwo, meblarstwo, zdobnictwo wnętrza, zdobnictwo w metalu, strój, tkactwo, ceramikę, zabawkarstwo, plastykę obrzędową (pisanki, szopki, gwiazdy, wieńce dożynkowe), malarstwo, rzeźbę i drzeworyt ludowy.

Spośród wymienionych wyżej zagadnień najbogaciej reprezentowane są w archiwum materiały dotyczące meblarstwa (szczególnie malowane skrzynie), zdobnictwa w metalu, zdobnictwa architektonicznego, druków na płótnie. Dość dużo jest wycinanek i oryginalnych próbek tkanin. Mniej bogate są zbiory archiwum w dziale stroju i haftu, ceramiki i zabawkarstwa.

Od czasu rozpoczęcia badań obozowych daje się zaobserwować stały wzrost ilości materiałów napływających corocznie do archiwum Sekcji. Zjawisko to ilustruje najlepiej następujące zestawienie:

Rok	Stan archiwum	Przyrost roczny
1946	1 000 poz.	1 000 poz.
1947	1 700 „	700 „
1948	2 450 „	750 „
1949	4 500 „	2 050 „
1950	6 850 „	2 350 „
1951	9 750 „	2 900 „
1952	13 850 „	4 100 „
1953	20 300 „	6 450 „
1954	25 000 „	4 700 „

Odnośnie do cyfr z roku 1954 należy zauważyć, że nie wszystkie materiały zebrane w tym roku zostały już zainwentaryzowane, a ponadto zaplanowane na ten rok badania nie zostały jeszcze ukończone.

Od chwili swego powstania zbiory archiwum były wykorzystywane zarówno dla celów naukowych, jak i dla potrzeb praktycznych.

Korzystali z nich przede wszystkim pracownicy Sekcji w związku z artykułami publikowanymi w Polskiej Sztuce Ludowej, czy też w postaci oddzielnych publikacji, jak i Zakłady Uniwersyteckie, Zakład Kultury Materialnej PAN, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze i muzea etnograficzne. Dla potrzeb praktycznych wykorzystywali zbiory archiwum liczni plastycy oraz poszczególne instytucje, jak np. Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego, Instytut Wzornictwa Przemysłowego czy Zakłady Doskonalenia Rzemiosła „Podhale". Materiały z zakresu strojów ludowych wykorzystywane były zarówno do publikacji (Polski Atlas Strojów Ludowych), jak i przez różne zespoły świetlicowe pieśni i tańca, które na tej podstawie rekonstruowały zanikający w terenie ubiór ludowy.

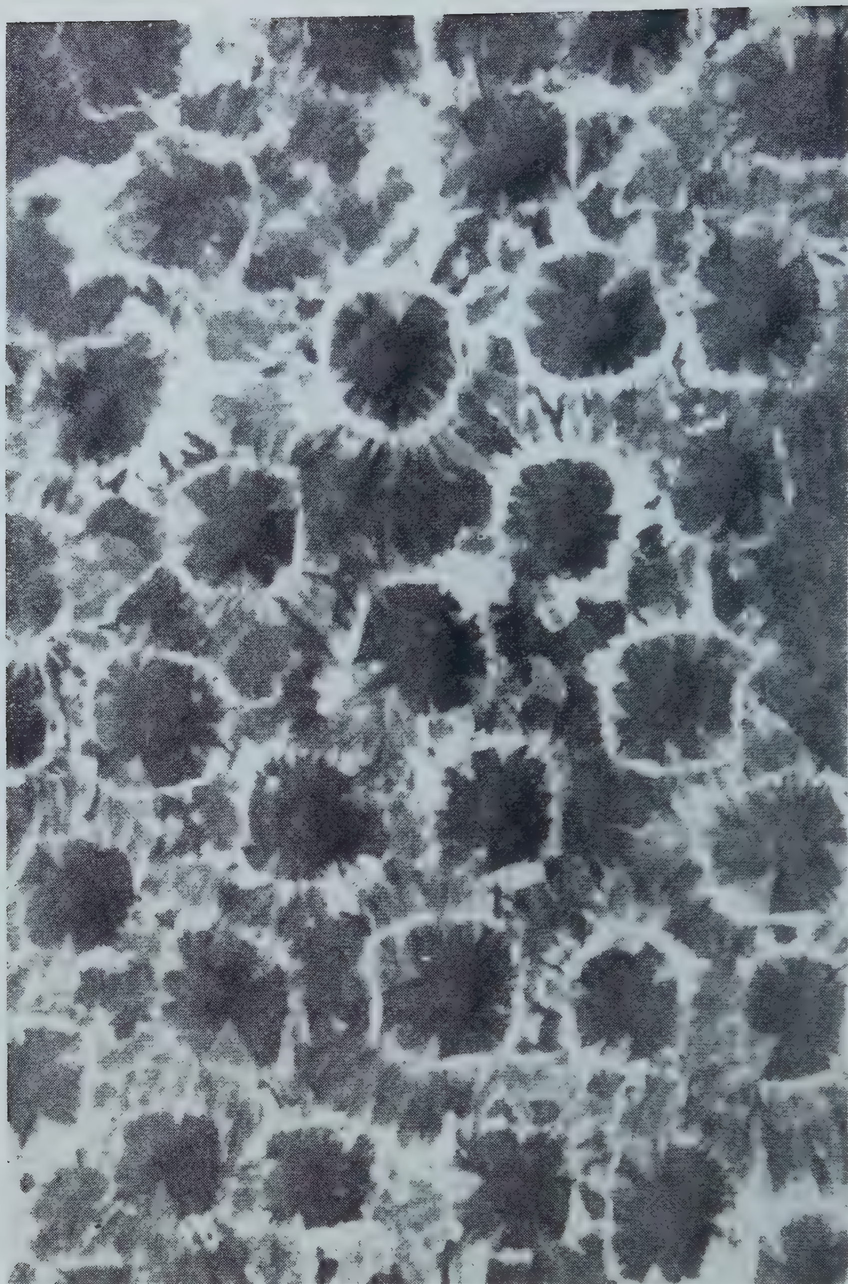
Zofia Barbara Głowa

PRZYCZYNKI DO BADAŃ NAD LUDOWYM FARBIARSTWEM I DRUKARSTWEM TKANIN W WOJ. BIAŁOSTOCKIM

W czasie kilkudniowego objazdu penetracyjnego, zorganizowanego w kwietniu 1953 r, przez Zakład Badania Plastyki, Architektury i Zdobnictwa Ludowego PIS na terenie województwa białostockiego, udało się uczestnikom ekipy zebrać nieco informacji dotyczących ludowego farbiarstwa i druków na płótnie. Ponieważ z terenu tego brak było dotychczas publikowanych wiadomości z wymienionych dziedzin, wydaje się słuszne, aby te skromne zresztą i urywkowe informacje zostały ogłoszone.

Rozwój farbiarstwa pozostaje w związku z rozwojem tkactwa dekoracyjnego, które kwitnie na obszarze całego województwa białostockiego. Już w czasach międzywojennych większą część prac związanych z farbowaniem przeznaczonego na tkaniny surowca lnianego lub wełnianego przejęły na siebie farbiarnie znajdujące się po miastach. Farbowaniem zajmowały się poza tym kobiety wiejskie, posługując się barwnikami produkcji przemysłowej, kupowanymi w mieście. Niektóre starsze sposoby farbiarskie, zarzucone — jak można wywnioskować z wypowiedzi informatorów — na szereg lat przed pierwszą wojną światową, zachowały się już tylko w wygasającej tradycji. Do tych zapomnianych już częściowo sposobów farbiarskich należało farbowanie nici lnianych i wełnianych w korze olchowej lub dębowej na kolor czarny, w „jeglinie" (jedlinie) — na „siwo" (szaro), w brzozowych liściach i korze — na „orzechowo" (brązowo), a wreszcie w rudzie żelaznej — na żółto i brązowo. Przygotowany uprzednio barwnik organiczny mieszano w korycie z wodą i zanurzano w nim motki nici, które pozostawiano w kąpieli niekiedy do 2 tygodni. Barwienie rudą żelazną odbywało się przez zanurzenie przeznaczonego do barwienia surowca na jeden do dwóch tygodni wprost do „błota rudawiny" (Sejny i Olszanka w pow. suwalskim). Stopień intensywności barwy zależał od czasu, przez jaki farbowany materiał znajdował się pod działaniem barwnika.

Czasem obok farbowania przeznaczonych do tkania nici barwiono również wyroby gotowe, zwłaszcza płótna. W Feretce (pow. suwalski) kobiety far-



Wzór na płótnie farbowanym przy zastosowaniu izolacji mechanicznej. Próba farbowania płótna, w którym zawiązane były pojedyncze ziarnka grochu, wykonana została w Sekcji Badania Plastyki Ludowej PIS w Krakowie.

bowały płótna w deseń posługując się nie notowaną u nas dotychczas techniką izolacji mechanicznej, polegającą na tym, że w celu uzyskania wzoru — w płótno „niewarne" (nie barwione) owijano raz koło razu ziarnka grochu i wiązano je mocno przy pomocy nici lnianej, kilkakrotnie okręconej poniżej owiniętego ziarnka. Przygotowany w ten sposób materiał zanurzano w farbie, która przenikała włókna płótna z wyjątkiem miejsc związanych nitką. Po wyjęciu materiału z farby, nitki i groch usuwano, a wówczas na jednolicie zabarwionym płótnie ukazywał się wzór w postaci niezupełnie regularnych białych kręgów, tu i ówdzie poprzerywanych zaciekami farby. Spódnice z takiego materiału noszono też w okolicy Smolan (pow. suwalski).

Podobnie jak w innych stronach Polski, tak i na terenie województwa białostockiego znany i stosowany był dawniej zwyczaj drukowania samodziałowych płócien w różne wzory, odciskane przy pomocy specjalnych drewnianych form.

Wiadomości o drukowaniu płócien zanotowano w szeregu miejscowości (Straż w pow. sokólskim, Jagłowo w pow. augustowskim, Feretka, Krasne, Olszanka, Przerośl w pow. suwalskim). Farbiarnie zajmujące się drukowaniem płócien miały znajdować się niegdyś w Sokółce, Suwałkach, Augustowie i prawdopodobnie w Suchowoli (pow. augustowski), skąd domokrążni drukarze płócien rozchodzili się po okolicznych wsiach (przybywali np. stamtąd do oddalonego o kilkanaście km Jagłowa, gdzie czasem przez tydzień i dłużej drukowali dostarczone im przez kobiety płótna). Farbowanych płócien używano jako nakrycia na łóżka (Przerośl w pow. suwalskim), chustki na głowę (Olszanka, Feretka), spódnice (Krasne, Jagłowo) lub fartuchy (Feretka).

Drukowanie płócien, jak można wnosić z opowiadań informatorów, zanikło w czasie pierwszej wojny światowej lub bezpośrednio po niej. Zajmowali się nim małomiasteczkowi farbiarze żydowscy. Informatorzy nie umieli podać techniki, jaką płótna były drukowane, nie udało się też odnaleźć próbek, na podstawie których można by tę technikę określić. Z opisów wynika, że płótna bywały drukowane w pasy lub w kwiaty, najczęściej w kolorze żółtym lub granatowym. Po nadrukowaniu wzoru płótno stawało się sztywne, co wskazywałoby na tzw. technikę druku bezpośredniego, w której drukarz nanosił wzór na płótno posługując się farbą pokostową, rozcieraną na drzeworytniczej desce. Za słusznością tego domysłu przemawia jeszcze fakt, że drukowanie odbywało się systemem domokrążnym, który możliwy jest tylko przy mało skomplikowanej technice druku bezpośredniego. Nie jest jednak wyłączone, że poza Suchowolą czy ewentualnie Augustowem, skąd mieli się rozchodzić farbiarze, inne z wymienionych ośrodków mogły posługiwać się wymagającą bardziej skomplikowanych urządzeń techniką batikową, zwłaszcza że w okolicach Suwałk farbiarzy domokrążnych nie było i płótna do drukowania noszono z reguły „do miasta".

Wśród podanej garści szczegółów, zaczerpniętych z notatnika terenowego, niewątpliwie najbardziej interesująca jest wiadomość o stosowaniu w polskim farbiarstwie ludowym — znanej dawnym Japończykom, niektórym ludom prymitywnym i używanej do niedawna na terenie Węgier i Słowacji, ale z naszego obszaru nie notowanej — izolacji mechanicznej. Drugim ważniejszym osiągnięciem jest to, że wspomniane badania penetracyjne wypełniły też częściowo niczym nie tłumaczącą się lukę, która na mapie zasięgu drukarstwa tekstylnego w Polsce i w państwach ościennych oddzielała obszar Podlasia zachodniego i Lubelszczyzny od terenów białoruskich. Stwierdzenie, że w północnej Białostocczyźnie występowały ręczne druki na płótnie, i to wykonywane przez miejscowych farbiarzy, rozszerza znacznie zasięg występowania ludowego drukarstwa tekstylnego w Polsce i stwarza pomost łączący je z terytorium białoruskim, gdzie ludowe druki na płótnie występowały w bardzo ciekawej postaci.

R. Rss.

Fotografował Tadeusz Kaźmierski.

„BIEŁORUSKOJE NARODNOJE ISKUSSTWO". Cz. I.

Wyd. Akademii Nauk ZSRR, Mińsk 1951. Tekst str. 13, il. 144. Przedmowa — prof. H. M. Nikolski, tekst — M. J. Grinbłat.

W okresie międzywojennym Sekcja Etnografii i Folkloru Instytutu Historii Akademii Nauk ZSRR przystąpiła do gromadzenia materiałów z zakresu ludowej sztuki białoruskiej. Celem podjętych prac była z jednej strony konieczność uzupełnienia zbiorów miejscowych muzeów, z drugiej zaś chęć naukowego opracowania tej bogatej dziedziny ludowej kultury białoruskiej.

W r. 1937 została oddana do druku część I obszernego albumu, przygotowanego pod redakcją prof. H. M. Nikolskiego przez naukowych pracowników Sekcji — I. A. Serbowa, M. J. Grinbłata i H. S. Machnacza. Skutkiem wybuchu wojny prace wydawnicze przerwano, tak że uratowana szczęśliwie I część albumu została opublikowana dopiero w r. 1951. Materiały zebrane do części II zaginęły w czasie wojennej zawieruchy. Wydrukowana w r. 1951 cz. I albumu obejmuje zdobnictwo tkanin oraz strój. Obfity materiał ilustracyjny, na który składają się barwne plansze i czarno-białe fotografie, podzielono na 8 działów, obejmujących tkaniny, dywany, ornament, ręczniki, pasy, koronki, druki na płótnie i odzież.

Dla badaczy polskiej sztuki ludowej omawiany tu album stanowi cenny zbiór materiałów porównawczych, wskazujących na bliskie związki kulturalne, jakie zachodzą między naszymi terenami, zwłaszcza północno-wschodnimi (Augustowskie, Podlasie, północna Lubelszczyzna) i sąsiednią Białorusią. Szczególnie jaskrawo związki te występują w dziedzinie tkactwa dekoracyjnego, np. białoruskie lniane tkaniny o splocie rządkowym w geometryczne wzory, czy też przetykane dwukolorowe „radziuszki" — zarówno w technice, jak i w ornamencie mają ścisłe odpowiedniki po stronie polskiej, podobnie zresztą jak i białoruskie pasiaki czy kraciaki. Istotną natomiast różnicę stanowi fakt występowania na Białorusi (nie notowanych na naszych terenach) barwnych dywanów i gobelinów ludowych o stylizowanych wzorach roślinnych, zbliżonych zarówno pod względem technicznym, jak i ornamentalnym do znanych kilimów ukraińskich. Umiejętność wykonywania tego rodzaju tkanin zaszczepiona została wśród ludu białoruskiego w czasach feudalnych. W pańskich i zakonnych wytwórniach szeroko stosowana była praca włościan pańszczyźnianych, którzy pod kierunkiem najemnych majstrów doskonale przyswoili sobie technikę tkactwa dywanowego i gobelinowego. Wyrób dywanów istniał na Białorusi do połowy wieku XIX, a technika dywanowego tkactwa zachowała się u ludu wiejskiego w postaci gobelinowych tkanin dwustronnych, wyrabianych na zwyczajnych krosnach i używanych jako przykrycia czy narzuty na łóżka.

W czasach nowszych obok tradycyjnego zespołu motywów dekoracyjnych widoczny jest zwrot ku tematyce aktualnej. Spotyka się np. dywany z portretami Lenina i Stalina, znajdujące zastosowanie w dekoracji lokali o charakterze społecznym, jak świetlice i kluby robotnicze, oraz mieszkań prywatnych.

W materiale ilustracyjnym, zgromadzonym, jak wiemy, w okresie międzywojennym, nie zostały uwzględnione tzw. „dywany dwuosnowowe", występujące do niedawna dosyć pospolicie na północno-zachodnich kresach Białorusi.

W dziale obejmującym wzory ornamentów zebrano ilustracje, które przedstawiają motywy i układy dekoracyjne, spotykane w tkactwie i hafcie białoruskim. Starszą ornamentykę, stosowaną na Białorusi do zdobienia tkanin, charakteryzują motywy geometryczne, wśród których na pierwsze miejsce wybija się motyw rombu powtarzający się zarówno w dekoracji tkackiej („perebory"), jak i w podobnej do niej hafciarskiej technice „naściełania". Dopiero rozpowszechnienie się haftu krzyżykowego przyczyniło się do większego zróżnicowania motywów hafciarskich na Białorusi. Obok motywów geometrycznych pojawiły się stylizowane motywy roślinne, a nawet zwierzęce (głównie ptaki), przenikające od 70-tych lat ub. stulecia do ludowego hafciarstwa białoruskiego z zewnątrz, za pośrednictwem bezpłatnych druczków reklamowych i wzorników. W nowszych haftach białoruskich spotyka się często motywy sierpu i młota, wzorowane na herbie Związku Radzieckiego.

Szczytowym osiągnięciem białoruskiej ludowej sztuki tkackiej i hafciarskiej są pięknie zdobione ręczni-

ki, odgrywające niegdyś ważną rolę w obrzędzie weselnym. Motywy, które spotykamy na tkanych szlakach ręczników, przypominają żywo „perebory", występujące na przyramkach koszul, zapaskach i spódnicach noszonych u nas w okolicy Włodawy.

Osobny rozdział stanowią w albumie ilustracje pasów, czyli krajek, wzorzyście tkanych, używanych przez mężczyzn i kobiety do przewiązywania sukman. Pasy te, zwykle kilkukolorowe, zdobione ornamentem geometrycznym, wykonywane były różnymi technikami, m. in. również na krosienkach tabliczkowych, występujących często na obszarach białoruskich.

Zarówno przy dekoracji ręczników, jak i bielizny pościelowej czy ubioru — pospolitym elementem zdobniczym są na Białorusi koronki szydełkowe, do których wyrobu używano dawniej drewnianych szydełek. Motywy tych koronek nie odbiegają zasadniczo od tych, jakie znamy z północno-wschodnich obszarów Polski. Wyraźnie pod wpływem drobnomieszczańskich gustów minionej epoki pozostają dziwaczne w pomyśle czara i klosz, wykonane z mocno nakrochmalonej koronki szydełkowej na wystawę białoruskiej sztuki ludowej w r. 1938.

W dziale druków na płótnie umieszczono 12 wzorów, odbitych z klocków używanych do drukowania płócien techniką batikową. Wzory te, o charakterze raczej kosmopolitycznym, nie dają obrazu rzeczywistego bogactwa białoruskich druków na płótnie, znanych nam choćby z pracy N. N. Furmana (Kraszanina), wydanej na Białorusi w okresie międzywojennym. Nie uwzględniono również bardzo interesujących ze względu na swą prymitywną technikę druków na płótnie, odbijanych za pomocą pieczątek wyciętych z brukwi czy rzepy.

Stroje (wyłącznie kobiece) reprezentują ilustracje bądź poszczególnych części, jak np. bogato haftowane koszule, bądź pełnych ubiorów letnich, składających się z haftowanej czy zdobionej „pereborami" koszuli i zapaski, samodziałowej pasiastej spódnicy oraz gorsetu szytego z kolorowej fabrycznej materii. Starsze formy białoruskich ubiorów kobiecych, szytych z białego samodziałowego płótna zdobionego szerokimi, czerwonymi szlakami tkanymi, przypominają żywo ubiory spotykane u nas w okolicy Włodawy.

Jak wynika z powyższego opisu, omawiany tu album zawiera obszerny materiał ilustrujący bogactwo poszczególnych działów.

Stronę graficzną wydawnictwa cechuje wysoki poziom techniczny. Plansze kolorowe, wykonane techniką siatkową lub kreskową na pięknym kredowym papierze, są czytelne i czyste w kolorach. Gustowna oprawa płócienna stwarza całość miłą dla oka.

Rss.

ANIELA GUT-STAPIŃSKA

Dn. 6.IX.1954 r. zmarła w Zakopanem znana w całej Polsce pisarka i ludowa gawędziarka podhalańska — Aniela Gut-Stapińska.

Córka Jakuba Orawca i Bronisławy Łukaszczyk z Poronina na Podhalu, urodziła się w Poroninie 29.VII.1898 r., gdzie uczęszczała do szkół. Już w szkolnych czasach zdradzała uzdolnienia literackie, pisząc okolicznościowe wiersze i gawędy. Zaprzyjaźnienie rodu Orawców z mieszkańcami Harendy (Kasprowiczami), zamążpójście Anieli w 1923 r. za artystę plastyka krakowskiego Władysława Stapińskiego wcześnie wprowadziło młodą góralkę w środowisko kulturalno-artystyczne, podtrzymując i rozwijając jej literackie uzdolnienia. Aniela Stapińska nie oderwała się jednak ani na chwilę od środowiska rodzimej ludowej kultury.

Wkrótce po pierwszej wojnie światowej zaczęła drukować artykuły, wiersze i gawędy w czasopismach krajowych i zagranicznych (w czasopismach Zw. Podhalan Polonii Amerykańskiej w Chicago). Przypominała w nich stare, tradycyjne zwyczaje i obyczaje ludowej kultury. Równocześnie organizowała w Poroninie taneczno-teatralne grupy regionalne w ramach Związku Ziem Górskich, podnosząc je na wysoki poziom artystyczny, za co otrzymała w 1935 r. srebrny Krzyż Zasługi.

W okresie okupacji hitlerowskiej początkowo musiała opuścić Poronin, ukrywając się w Krakowie. Później wróciła do Poronina, pracując do końca wojny w tajnym nauczaniu.

Dopiero jednak w Polsce Ludowej znalazła Stapińska szerokie pole do swej działalności. Otrzymawszy stałą pensję od Min. Kultury i Sztuki, z jego ramienia organizowała grupy regionalne na Podhalu, kierując nimi przez szereg lat i sama występując w ich przedstawieniach jako recytatorka i gawędziarka, odczytując w gwarze ludowej własne nowele, legendy i gawędy.

Po przedwczesnej śmierci Władysława Stapińskiego Aniela Stapińska wychodzi w 1945 r. po raz drugi za mąż za prokuratora Jana Guta, przenosząc się wraz z mężem na stałe do Zakopanego.

W 1946 r. zostaje członkiem kandydatem koła wiejskiego Zw. Lit. Polskich. W 1949 r. wydaje pierwszą i ostatnią swoją książkę, zbiór nowel, legend i gawęd pisanych w pięknej i czystej gwarze podhalańskiej, pod tytułem „Inksy świat". Od 1950 r. Min. Kultury i Sztuki otacza jej działalność stałą opieką, przyznając jej stałe roczne stypendium twórcze.



Gut-Stapińska próbuje również swych sił w dziedzinie ceramiki, szczególnie figuralnej. Rzeźby jej, pełne swoistego wyrazu, zyskują coraz większą popularność, chętnie są nabywane w sklepach CPLiA.

Zarówno ta strona działalności Gut-Stapińskiej, jak i jej twórczość literacka i niezwykle żywa działalność artystyczna i organizacyjna zasługują bezwzględnie na poważne opracowanie. Zwłaszcza obecnie, gdy toczą się dyskusje na tematy twórczości ludowej, ciekawa jest dla nas postać wybitnej artystki i działaczki społecznej pochodzącej z ludu i związanej z nim do końca swego życia, a zarazem mocno tkwiącej w środowisku inteligencji twórczej, z tradycjami sięgającymi Młodej Polski.

Nagła śmierć, dosłownie w kilka godzin po występie w wieczornicy góralskiej, jest poważną stratą dla zespołów zakopiańskich. Pogrzeb Anieli Gut-Stapińskiej stał się żywiołową manifestacją żałoby ludu podhalańskiego, raz jeszcze dowodząc, jakim szacunkiem i miłością była ona otoczona.

Wanda Gentil-Tippenhauer

W r. 1955 czasopisma Państwowego Instytutu Sztuki będą w zasadzie rozprowadzane drogą prenumeraty. W niewielkiej ilości pozostaną w sprzedaży komisowej w księgarniach naukowych „Domu Książki” oraz w kioskach, sklepach P.P.K. „Ruch”.

Stołeczne Zakłady Graficzne Nr 1. Warszawa, Wiślana 6. Zam. 1665. Pap. ilustrac. kl. III 100 g. A1 + karton biały kl. III 220 g A1. Nakład 3000 egz. 5-B-40568

Cena zł 12.—



Druk ukończono w grudniu 1954 r.